إبداعات عالمية

العدد ٣٢١
ديسمبر ١٩٩٩

ست وصايا للألفية القادمة

(محاضرات في الإبداع)

تأليف : ايتالو كالفينو
ترجمة وتقديم: محمد الأسعد
مراجعة : د.زبيدة أشكناني



دولة الكويت

إبداعات عالمية

المراسلات :

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة. الكويت 13100

صدر العدد الأول في أكتوبر ١٩٦٩

تحت اسم سلسلة من المسرح العالمي

أسسها الأستاذ / أحمد مشاري العدواني

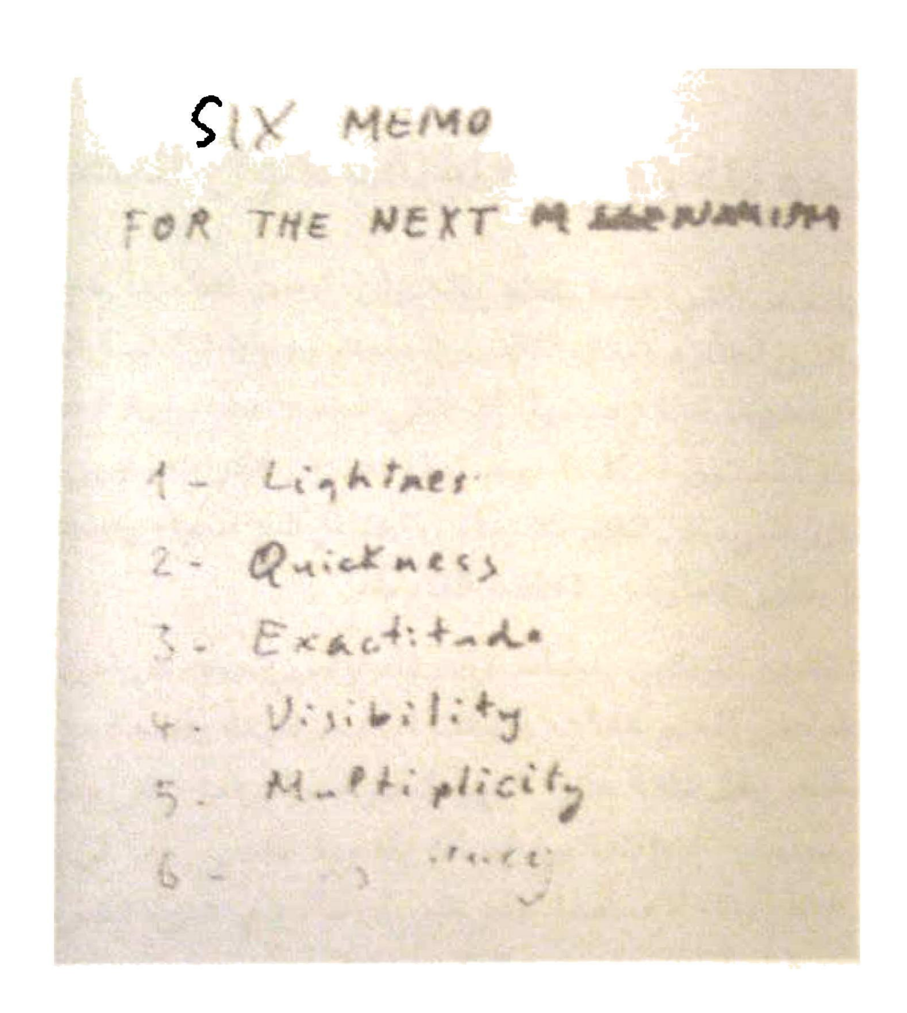
(١٩٢٣ - ١٩٩٠)

العنوان الأصلي

Six Memos for the Next Millennium

by

Italo Calvino



الصفحة الأولى من مخطوطة محاضرات كالفينو بخط يده. وفيها ذكر لاسم المحاضرة السادسة (الاتساق) التي كان ينوي كتابتها.



ملحوظة زوجة المؤلف حول النص

على الرغم من انني، فيما يتعلق بالعنوان، اوليتُ اهتماماً كبيراً لحقيقة أن العنوان الذي اختاره «ايتالو كالفينو»: «ست وصايا للالفيـة القادمـة» لا يتسق مع المخطوطة كما وجدتها، إلا انني شعرت بضرورة الحفاظ عليه. كان «كالفينو» مسروراً بكلمة «وصايا» بعد أن فكر بعناوين واستبعد عناوين، امثال «شيء من القيم الأدبية» و«اختيار قيم ادبية» و«ست مأثورات ادبية» وكلها ينتهي بعبارة « للالفية القادمة».

بدأ «كالفينو» التفكير بمحاضرات تشارلس إليوت نورتون هذه، فور اقتراحها عليه في العام ١٩٨٤، وتوقف امام منظومة واسعة من الممكنات المفتوحة امامه، وظل قلقاً حتى اليوم الذي استقر فيه على مخطط ينظّم المحاضرات بموجبه، انطلاقاً من إيمانه بأهمية التأني. وما ان حقق هذا، حتى كرّس معظم وقته لإعدادها. ولم يقم، عملياً، بأي شيء آخر سوى هذا العمل منذ أول أيام شهر يناير من العام ١٩٨٥.

لقد تحولت المحاضرات إلى هاجس، وأخبرني ذات يوم أن لديه أفكاراً ومادة لثماني محاضرات. وأعرف عنوان ما كان يمكن أن يصبح محاضرة ثامنة «في بداية ونهاية الروايات»، إلا انني لم أتمكن من العثور على نصها حتى الآن

انتهى زوجي من كتابة هذه المحاضرات الخمس في شهر سبتمبر من العام ١٩٨٥، عشية المغادرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وجامعة هارفرد. وبالطبع هذه هي المحاضرات التي كان سيلقيها «كالفينو» وكان سيتريث جزئياً، عاكفاً على إعدادها. ومن المؤكد أنه كان سيراجعها قبل نشرها في كتاب من قبل مطبعة جامعة هارفرد. إلا أنني لا أعتقد أن تغييراً كبيراً كان سيدخل عليها في هذه الحالة. فالاختلاف بين النسخ الأولى التي قرأتها والنسخ النهائية المكتملة ليس اختلافاً ما بل

لقد أراد «كالفينو» إطلاق اسم «الاتساق» على المحاضرة السادسة، وخطط لكتابتها في كامبرج. أما المحاضرات الأخرى، وكلها مكتمل، فقد وجدتها على مكتبه جاهزة لتوضع في حقيبة.

وأود هنا أن أعبّر عن امتناني لباتريك جراياه، لمواظبته على الإعداد، وكاترين هيوم من جامعة ولاية بنسلفانيا، لمساعدتها التي قدمتها لي بأكثر من طريقة في إعداد المخطوطة للنشر، ولوقا ماريبيتي من جامعة كونستانز لمعرفته العميقة بفكر كالفينو وأعماله الأدبية.

استير كالفينو

تقديم المؤلف

نحن الآن في العام ١٩٨٥، ولا يقف بيننا وبين الفية جديدة سوى خمسة عشر عاماً. ولا اعتقد حالياً أن اقتراب هذا اليوم يثير اي عاطفة خاصة. وعلى أي حال، لستُ هنا للحديث عن علم المستقبل، بل للحديث عن الأدب.

إن الألفية الموشكة على الانتهاء شهدت مولد وتطور لغات الغرب المعاصرة، والآداب التي استكشفت الممكنات التعبيرية والإدراكية والتخيلية لهذه اللغات. وكانت أيضاً الفية الكتاب، بمعنى انها شهدت الشيء الذي ندعوه كتاباً يتخذ الشكل الذي نألفه الآن. وقد يكون من علامات نهاية الفيتنا، إننا نتساءل مراراً وتكراراً عما سيحدث للأدب والكتب فيما يدعى ما بعد عصر التقنية الصناعية، إلا أنني لا أميل إلى الاستغراق في هذا التأمل، لأن ثقتي بمستقبل الأدب تعتمد على معرفة أن هناك اشياء لا يمنحنا إياها سوى الأدب بوسائل ملائمة له. لهذا أود تكريس هذه المحاضرات لقيم وخصائص أو مميزات أدبية معينة قريبة من قلبي، محاولاً أن أضعها في مدى منظور الألفية الجديدة.



تمهيد

في التاسع عشر من سبتمبر من العام ١٩٨٥ توفي الكاتب الايطالي «ايتالو كالفينو» عن عمر يناهز الثانية والستين عاماً إثر نزيف مفاجيء في الدماغ. ونشرت حاضرة الفاتيكان رسالة تعزية بوفاته، وكذلك نُشرت رسالة تعزية إلى ذويه صادرة عن رئيس الجمهورية الايطالية، وتصدّر الرثاءُ الذي كتبه الروائي وعالم الدلالات الأدبية الإيطالي «امبرتو ايكو» صحيفة «كورير ديلا سيرا» الواسعة الانتشار، متقدماً على خبر الزلزال المكسيكي، وكتب الكاتب الامريكي «جون ابدايك» في الصحيفة نفسها قائلاً: «إن عالم الأدب فقد بوفاة كالفينو اكثر اصواته تحضراً ونقاءً».

مثل هذا التقدير الذي حملته قطاعات ثقافية متنوعة للكاتب «كالفينو» لم يكن يحمله جميع الناس. فهو في نظر بعضهم فنان الصنعة لا الطبع، ومبتكر الغرائب الماورائية والصناعة المحكمة. وهو فنان يجد متعته في الجذر اللاتيني لكلمة «حكاية»، والذي يعني الصياغة والتحايل. ولايزال عدد من النقاد الإيطاليين حائراً أمام حجم كتاباته ذات الطابع العقلي الجاف نوعاً ما، ويرى أن كتبه ذات كمال شكلي فذ، إلا انها بلا أهمية ملموسة، ولا تتجاوز كونها كلمات تحمل ذروة الخيلاء والبهرجة الفكرية.

ويشارك عدد من النقاد الانجليز نقاده الإيطاليين في هذا الموقف، فهم يعارضون الكتابة التي تحتفي بأدبيتها الخاصة، ويرون انها تفوح برائحة قوية من إعمال الفكر والذكاء أي الصنعة. يقول د. جونسون عن رواية «تريسترام شاندي» التي ترهق الذهن «إن الشاذ لا يمكن أن يدوم». إلا أن هذه الرواية هي الأقرب إلى قلب «كالفينو»، وهي تلقي بظلها على مبدئه المعني بمغامرة كتابة الروايات، وليس بالروايات التي تروي مغامرة.

وروايته «إذا في ليلة شتائية مسافر...» تقف مثالاً على ما يدين به «كالفينو» الناضج للكاتب «لورنس ستيرن» صاحب رواية «تريسترام

شاندي». إنها نوع من المقالة التخيلية مكتوب تحت هاجس أن رواية قصة هي نوع من تهذيب الاكاذيب، ولهذا نجدها مؤلفة من مستويات عدة محيرة، ومن قصص نصف مكتملة يحتوي كل منها على اخرى، كما تحتوي الدمية الروسية على دمى اصغر فأصغر.

بالطبع هناك دورة لابد منها تظهر في انعكاس الوعي باللغة في اللغة نفسها. وفي حالة «كالفينو» تصبح هذه الدورة مناسبة لعرض مداعبات فلسفية وخليط من المفارقات. وتكمن تحت معرفة «كالفينو» الواسعة والمخيفة بالكتب، ومعظمها ديني غير معترف به، وتحت التلاعب الرياضي بالكلمات، موهبة إنسان يتمتع بقدر وافر من السخرية والذكاء.

* * *

بدأ «ايتالو كالفينو» بكتابة سيرة روائية للحواس الخمس قبل عشرين سنة من وفاته، تاركاً ثلاثاً منها، هي التذوق والسمع والشم، نصف مكتملة. ونشرت هذه السيرة في مطلع العام ١٩٩٢ ضمن مجموعة حملت اسم «تحت الشمس الضارية»، وهي مجموعة صغيرة كان «كالفينو» يسميها تمرينات، في إشارة إلى أنها دفتر ملحوظات يدرس فيها مشاكل المعرفة وطبيعة الزمن ودور اللغة. وتلخص هذه الأجزاء المتفرقة من الأخيولة الساخرة أهم خصائص «كالفينو». إنها تذكر بآخر كتبه المكتملة: «السيد بالومار» (١٩٨٣)، وبطله الرمزي المرتعد من تعقيدات العالم، وقيمه النسبية المربكة، ذلك الذي يعيش متوحداً مع «متع الأفكار الصافية المجردة».

موضوعة هذا الكتاب الرئيسية هي شخصية «بالومار» المثقف النقي، والمختص بالمسرح، والعائش في مدينة «مكسيكو». وتستكشف حكايته طبائع الاكل وعادة اكل اللحوم البشرية. وعلى الرغم من أن «كالفينو» يبدو في هذه الحكاية مفتقراً إلى الوقت الكافي لاحكام موضوعته الأساسية الغريبة القائلة إن عادة اكل اللحوم البشرية، هي عادة كونية طبعت بطوابعها كل علاقة بشرية، إلا أن حسية التفاصيل المباشرة، ووصف المأكولات الحريص على الشكليات، يكوّن حالة روحية غريبة وخرافية جميلة.

اشتهر «كالفينو» بين معاصريه برفضه أن يكون كئيباً. وتؤكد قصة «الملك يصغي» في مجموعة «تحت الشمس الضارية» على مفهومه للأدب: إنه ذلك الذي يتنفس الفلسفة والعلوم، ولكنه يحافظ على مسافة بينه وبينهما في تجسيده للواقع مع كل نفثة، لأن وظيفة الأدب هي فحص شبكة الأصوات التي ينطوي عليها الصمت. ويستطيع المرءُ أن يكتشف في تصوير «كالفينو» الواقعي للأشياء، وفي حسيته، ما يمكن أن يسمى الرومانسية الجديدة. فلاشك أنه التقى خلال الخمسة عشر عاما التي عاشها في باريس حتى العام ١٩٧٩، بأشخاص من أمثال «الان روب غرييه» و«ميشيل بوتور»، رواد هذا الاتجاه، إلا أنه اختلف عن هؤلاء الكتاب أصحاب ما اصطلح على تسميته بـ «الرواية المضادة»، والذين يفتقرون إلى روح الدعابة، لأن أهدافه الأدبية كانت ذات صلة بإحياء رواية المأثورات الشعبية، لا بأهداف الرواية المضادة.

إن رواية من دون «قص»، كما اعتاد أن يقول، لا تستحق إلا بالكاد ثمن الورق الذي طبعت عليه. ونجده يصر هنا في محاضراته، مراراً وتكراراً، على الصفة التربوية الكامنة في القصة الخرافية، وعلى وظيفتها كمثال أخلاقي، ولكن هذا لا يعني أنه غرق في تصورات نابعة من المأثورات الشعبية تخالف الموروثات الأخرى، أو تناقضها بالأحرى، بل يعني أنه كان باحثاً في هذا الاتجاه. وجاءت مختاراته من «القصص الشعبي الإيطالي» التي تعد الآن عملاً كلاسيكياً، وكأنها الجواب الإيطالي على مختارات الأخوين الألمانيين «جريم» من القصص الشعبي الألماني.

هذه النزعة تظهر لديه مبكراً في روايته الأولى «الممر إلى عش العناكب» (١٩٤٧)، وهي ثمرة تجربته بوصفه أحد أفراد حركة مقاومة الاحتلال الألماني، وكان قد كتبها في سن الرابعة والعشرين، فجاءت متأثرة بفن سينما الواقعية الجديدة وأصحابها «فيتورو دي سيكا» و«روسليني». إلا أنها تضمنت عنصر التأمل الخيالي، وتلميحات إلى فنانين من العصور الوسطى من أمثال «هيرونيموس» و«البرخت دورر» وهي نزعة لاحظها عنده الروائي والشاعر «قيصر بافيس»، فشبهه بسنجاب يحمل مكوكاً.

هذه المحاضرات موضوع الكتاب، كان من المفترض أن يلقيها «كالفينو» في جامعة هارفارد، إلا أنه توفي عشية سفره لإلقائها. وما اجتذبني إليها منذ القراءة الأولى هو النظرة الواسعة والمتعددة الاتجاهات إلى عوالم الأدب الغربي، وهذه النزعة المتجهة نحو تركيز أهم سماته عبر الألفيتين الماضيتين في بضع قيم أدبية دالة.

في هذه العوالم الواسعة يتحرك «كالفينو» بين اللغات الأوروبية المتعددة، جامعاً في قبضة واحدة خيوط العالم اليوناني فالروماني فعالم القرون الوسطى، وصولاً إلى الأزمنة الحديثة، مهتدياً بنجمة صباح خاصة به: القيمة الأدبية الأكثر تردداً وتواتراً في النتاجات الإبداعية من قصة وشعر ونقد وفلسفة وعلوم، وكأنه يود بذلك أن يستكشف تحت تعدد الأزمنة والأمكنة سمات التجربة الإنسانية الأكثر جوهرية كما عبرت عنها أفضل العقول في مختلف الأزمنة.

وقد سمح له اتساع المنظور هذا أن يتحدث في سياق واحد عن «بوكاتشيو» و«دي كوينسي» و«نيوتن» و«رولان بارت» و«جوزيف كونراد»، مع ميل قوي تجاه المفارقات، والجمع بين لفظين متضادين، كأن يكتب «جاذبية بلا ثقل» أو «اسرع بتمهل»، جنباً إلى جنب مع اهتمامات متنوعة بنظرية الفلك الكونية، وقصص ايسلندا القديمة، وفروسية أمراء «شارلمان» الرومانسية.

في محاضرة الخفة، أولى محاضرات هذا الكتاب، يستكشف «كالفينو» تحت هذا العنوان موضوع الشعرية، ويقدم لأول مرة في العالم الأدبي على حد علمنا، الشعرية بوصفها موقفاً من الحياة والعالم يعمل على تحويلهما، بتخليصهما من ثقل المادة والزمن والغياب والموت، إلى صور شفافة يعود فيها كل شيء إلى عنصره الدقيق الرهيف، أو يعود فيها كل شيء إلى العنصر الأساس الواحد. ويبدو مفهوم الخفة هنا، أو الشفافية بالأحرى، هو القيمة الأدبية المهيمنة على جو هذه المحاضرات. لأن سياق المحاضرات الأخرى لا يخرج على عملية استكشاف الشعرية، سواء أجاءت تحت عنوان «السرعة» أم «الدقة» أم «الوضوح» أم «التعددية». وهو ما يجعل الشعرية

اتسب عنوان عام لهذه المحاضرات، وهي القيمة التي يوصي بها «كالفينو» لتكون موضع الاهتمام في الألفية القادمة.

نجد هذا بالطبع في حديثه عن سحر القص، وممكنات المخيلة الإنسانية، ومبدأ التعددية، الذي يسمح برؤية العالم كشبكة علاقات. إن الشعرية لديه لا تعني التهويم، ولا التنكر لوجود الواقع، ولا التجريد الرياضي، بقدر ما تعني النظر إلى الأشياء عبر مرآة، تماماً كما ينظر «بيرسيوس» قاتل الوحوش في الأسطورة، ليتمكن من مواجهة الواقع بكل ثقله وبشاعته. إنه بهذا الفعل يظل حاملاً للواقع بوصفه عبئه المميز، ولكنه يحافظ على مسافة تفصله عنه، هي المسافة نفسها التي يحافظ عليها الفنان في هذا العالم كي يتمكن من تجاوزه إلى واقع كوني أعلى. ومن هنا يأتي طموح «كالفينو» إلى كتابة أشياء كونية وأساطير وملاحم يمكن أن تختصر في سطر واحد، أو بضعة سطور.

ولكن انهماك «كالفينو» في مسائل التقنية المحضة - كما يبدو من تدقيقه في الصور البصرية - ودقة التعبير، والإيجاز، وأشكال السرد، قد يوهم بأن الرجل يفتقر إلى الانهماك في المشاغل الإنسانية، إلا أن هذا الوهم سرعان مايتبدد لدى قراءة أعمال له مثل : «مدن لا مرئية» أو «ماركو فالدو» أو «السيد بالومار» فهذه الأعمال تظهره كواحد من أكثر الشخصيات الأوروبية الحديثة إنسانية. وقد وجدت رواياته إقبالاً جماهيرياً عاماً لسهولتها وسلاستها. وبيعت ثلاثية له حملت عنوان «أسلافنا» في الخمسينيات، كما تباع كتب الأطفال. وخلال نشر هذه الثلاثية، كتب قصصاً قصيرة تتناول خراب العاصمة «روما» والخواء الاستهلاكي واضطهاد الفقراء، وجمعت هذه القصص تحت اسم «ماركو فالدو» (١٩٦٣)، وأضافت دليلاً آخر على عمق غوص «ايتالو كالفينو» في المألوف الإنساني.

المترجم



(١)
الخفــة

سأكرس محاضرتي الأولى للتعارض بين الخفة والثقل. وسأقف إلى جانب قيم الخفة إلاّ أن هذا لا يعني أنني اعتبر فضائل الثقل اقل اهمية وإلزاماً. بل - وبكل بساطة - لأن لدي الكثير مما يمكن قوله حول موضوع الخفة.

بعد اربعين عاماً من كتابة الرواية، وبعد استكشاف طرق متنوعة وإجراء تجارب مختلفة، ان الأوان بالنسبة لي للبحث عن تعريف جامع لعملي. سأقترح هذا: تضمن منهج عملي غالباً شيئاً اكثر من مجرد استبعاد الثقل. حاولت إزاحة الثقل عن الناس احياناً، واحياناً عن الكائنات السماوية، واحياناً عن المدن، وفوق كل شيء، حاولت إزاحة الثقل عن بنية القصص واللغة.

سأحاول في هذا الحديث ان أوضّح لي ولكم، لماذا اصبحتُ اعتبر الخفة من قيم النجاح لا من قيم الفشل، ولأشير إلى اعمال الماضي التي اتعرّف فيها على مثلي الأعلى في الخفة، وأظهر اين أضع هذه القيمة في الحاضر، وكيف أسقطها على المستقبل.

سأبدأ من النقطة الأخيرة. عندما بدأتُ مهنتي الكتابية، كان من الملحّ على كل كاتب شاب أن يمثّل زمنه في أدبه حتى يستطيع تصنيف نفسه. وحاولت، ممتلئاً بالنوايا الطيبة، ان أماهي بين ذاتي وبين الطاقات القاسية التي تحرك أحداث قرننا العشرين هذا، الطاقات الجماعية والفردية معاً. حاولتُ إيجاد شيء من الانسجام بين الايقاع الداخلي المغامر والساخر الذي دفعني إلى الكتابة، وبين مشهد العالم الهائج، الدرامي احياناً والبشع في احيان أخرى. وسرعان ما اصبحتُ واعياً بوجود فجوة فاصلة احتاجت مني جهوداً متزايدة لعبورها، بين وقائع الحياة التي يجب أن تكون مادتي

الخام وبين اللمسة الخفيفة والسريعة التي أريدها لكتابتي عندها، ربما أصبحت واعياً بالثقل والقصور الذاتي، ولا شفافية وعتمة العالم وهي الخصائص النوعية التي تلتصق بالكتابة منذ البداية، ما لم يجد المرء طريقةً ما لتجنبها

وشعرت في لحظات معينة أن العالم بأكمله كان يتحول إلى حجر تحجّر بطيء يتوقف تسارعه أو بطؤه على الناس والأمكنة، إلا أنه تحجّر لا يترك جانباً من جوانب الحياة من دون أن يلمّ به. كان الأمر كما لو أن لا أحد قادر على الهرب من نظرة «ميدوزا» المتصلبة. البطل الوحيد القادر على قطع رأس «ميدوزا» هو «بيرسيوس» الذي يطير بنعلين مجنحين، «بيرسيوس» الذي لم ينظر في وجه الغولة مباشرةً، بل إلى صورتها المنعكسة على درعه البرونزي فقط. هكذا يجيء «بيرسيوس» لمساعدتي، حتى في هذه اللحظة، اللحظة التي أكاد أسقطُ فيها في شرك الحجر أيضاً. الأمر الذي يحدث في كل وقت أحاول فيه الحديث عن حياتي الماضية. ومن الأفضل أن أترك لحديثي أن يتألف من صور مستمدة من الأسطورة.

يستعين «بيرسيوس»، ليقطع رأس «ميدوزا» من دون أن يتحوّل إلى حجر، بأكثر الأشياء خفّةً: الرياح والغيوم، ويثبّتُ نظره على ما لا يمكن أن ينكشف إلا برؤيا غير مباشرة، على صورةٍ ملتقطة في مرآة. وأغرتني رؤية هذه الأسطورة فوراً بوصفها حكاية ترمز إلى علاقة الشاعر بالعالم، ودرس في المنهج جدير بالاتباع عند الكتابة.

إلا أنني أعرف أن تفسيري يُفقر الأسطورة ويخنقها. على الإنسان ألا يكون عجولاً مع الأساطير، ومن الأفضل تركها لتقيم في الذاكرة، والتوقف عند كل تفصيل والتمعن فيه، حتى يمكن تأملها من دون فقدان التماس مع لغة صورها. إن الدرس الذي يمكن أن نتعلمه من أسطورة ما يكمن في سردها الحرفي، وليس فيما نضيفه إليها من الخارج.

العلاقة بين «بيرسيوس» والغولة علاقة معقدة، ولا تنتهي بقطع رأسها. فمن دم «ميدوزا» يولد الحصان المجنّح «بيجاسوس» (ثقل الحجر يتحول

إلى نقيضه). وبضربة واحدة من حافره على جبل «هيلكون» يفجّر «بيجاسوس» نبعاً تشرب منه عرائس الشعر. وفي بعض نسخ الأسطورة، «بيرسيوس» هو من يمتطي «بيجاسوس» المعجزة والعزيز على عرائس الشعر، ذلك الذي وُلد من دم «ميدوزا» الملعون.

(حتى النعلان المجنحان يأتيان، وبمصادفة ما، من عالم الوحوش، لأن «بيرسيوس» يحصل عليهما من أخوات «ميدوزا» المسميات «الجرايا» اللواتي تملك كل منهن عيناً واحدة وناباً واحداً). أما الرأس المقطوع فإن «بيرسيوس» لا يتركه بل يحمله معه مخبأ في كيس. وعندما يكاد أعداؤه يتغلبون عليه، ينتصر عليهم بأن يظهره للعيان فقط ممسكاً به من جمته الأفعوانية. وتصبح هذه الغنيمة الملطخة بالدم سلاحاً لا يقهر في يد البطل. إنه سلاح لا يستخدمه إلا في حالات الضرورة الملحة، وفقط ضد أولئك الذين يستحقون عقاب تحويلهم إلى تماثيل. هنا تقول لنا الأسطورة شيئاً بالتأكيد، شيئاً مضمراً في الصور لا يمكن إيضاحه بأي طريقة أخرى.

ينجح «بيرسيوس» في السيطرة على الوجه البشع بإبقائه مخفياً، تماماً مثلما يتغلب عليه برؤيته في المرآة في المقام الأول. قوة «بيرسيوس» تكمن دائماً في رفض النظر مباشرةً، ولكن ليس في رفض الواقع الذي قُدّر عليه أن يعيشه. إنه يحمل الواقع معه، ويتقبله بوصفه عبئه المميز.

ويمكننا أن نتعلم أشياء أكثر عن العلاقة بين «بيرسيوس» و«ميدوزا» من كتاب «التحولات» للشاعر الروماني «أوفيد». فهنا يكسب «بيرسيوس» معركة أخرى، إنه يمزّق وحشاً بحرياً بسيفه، وينقذ «أندروميدا»، وها هو يستعد ليفعل ما قد يفعله أي واحد منا عادة بعد أداء مثل هذه المهمات المروعة. إنه يريد أن يغسل يديه.

ولكن تبرز مشكلة أخرى: أين يضع رأس «ميدوزا». وهنا نجد لدى «أوفيد» بضعة سطور تبدو لي فذّةً في إظهار مقدار الرقة التي يجب أن تمتلكها روح إنسان، ليصبح «بيرسيوس» قاتل الوحوش:

«وحتى لا تؤذي الرمالُ الخشنة الرأس ذا الشعر الأفعواني، جعل الأرض ناعمةً بمهاد من أوراق الشجر وفوقها رش أغصاناً صغيرة مولودة

تحت الماء، وفوق هذا وضع راس (ميدوزا)، والوجه إلى الأسفل..»

اعتقد أن الخفة التي اعتبر «بيرسيوس» بطلها، لا يمكن أن تمثل بافضل من هذه الإيماءة الدمثة والمنعشة تجاه كائن وحشي مرعب، وهش، وقابل للفناء بطريقة أو بأخرى في وقت واحد. إلا أن ما هو بعيد عن التوقع تماماً هو المعجزة التي تتبع هذا: عندما لمست النباتات البحرية «ميدوزا» تحولت إلى مرجان، واندفعت الحوريات لإحضار غصون وطحالب للراس المفزع طلباً للمرجان زينة الحوريات.

هذا الصدام بين الصور، والذي تلمس فيه لطافة المرجان الرعبَ الوحشيّ للغولة، محتشدٌ بالإيحاء إلى درجة أنني لا أميل إلى إفساده بتقديم شروحات وتفسيرات. ما استطيع أن افعله هو مقارنة سطور «اوفيد» بسطور شاعر معاصر هو «يوجينو مونتالي» في قصيدته «وصية صغيرة»، حيث نجد اكثر العناصر رهافةً أيضاً. (ويمكن أن تقف كرموز لشعره):

عرقُ اللؤلؤ اثارُ حلزون

أو ميكا زجاج مطحون.

تنهض ضد الوحش المخيف والجهنمي، الشيطان «لو سيفر» ذي الأجنحة السوداء الفاحمة، الهابط فوق مدن الغرب. في هذه القصيدة المكتوبة في العام ١٩٥٢، لم يحدث أبداً أن استحضر «مونتالي» رؤيا قيامة مثل هذه كما فعل هنا، على الرغم من أن ما وضعه في مقدمة القصيدة هو علامات لامعة ضئيلة ضد الكارثة السوداء:

احفظ رمادها بإحكام

عندما ينطفئ كل مصباح

وتصبح الرقصة القطالونية جحيماً

ولكن كيف لنا أن نأمل بحماية أنفسنا بوساطة اكثر الأشياء هشاشةً؟ قصيدة «مونتالي» إيمان واثق بإصرارٍ ما يبدو معرّضاً للفناء اكثر من غيره على البقاء، بالقيم الأخلاقية المستمدّة من اكثر العلامات غموضاً:

الومضة الضئيلة الملتمعة هناك

الم تكن عود ثقاب؟

لقد درتُ دورة طويلة للحديث عن الأزمان الخاصة بنا، مستحضراً «ميدوزا» أوفيد الهشة، و«لوسيفر» مونتالي الأسود. فمن الصعب بالنسبة لرواتي إعطاء شواهد على الخفّة مستمدّة من أحداث الحياة اليومية، من دون أن يجعلها موضوع طلب وسعي أبديين لا يمكن الاستحواذ عليه. وهذا هو ما فعله «ميلان كونديرا» بوضوح ومباشرة عظيمين. إن روايته «خفة الكائن التي لا تُحتمل» هي في الحقيقة تأكيد مرير على ثقل العيش الذي لا سبيل إلى مقاومته، ليس في وضعية الكبت واليأس الشاملين، قدر بلده السيء الطالع فقط، بل وأيضاً في الوضعية الإنسانية المشتركة بيننا جميعاً وبشكل مطلق، مهما كنا محظوظين أكثر ربما.

ثقل العيش، بالنسبة لكونديرا، متضمَّنٌ في البنى أساساً، في الشبكة المكثفة للبنى العامة والخاصة التي تطوّقنا بأحكام أكثر فأكثر. وتُظهر لنا روايته كيف إن كل ما نختاره ونمنحه قيمةً في الحياة بسبب خفّته، سرعان ما يكشف عن ثقله الحقيقي الذي لا يُطاق. حيوية وتوقد الذكاء، هما وحدهما ما يفلت من هذا الحكم ربما، أي الخصائص النوعية نفسها التي كُتبت بها هذه الرواية، والتي تنتمي لعالم مختلف عن العالم الذي نعيش فيه تماماً.

اعتقد أن عليّ أن اطير مثل «بيرسيوس» في فضاء مختلف، كلما بدت الإنسانية محكوماً عليها بالثقل. ولا أعني بهذا ان عليّ أن أهرب في الأحلام أو فيما هو لا عقلاني، بل أعني أن عليّ أن أغيّر مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من منظور مختلف، ومنطق مختلف، ومناهج تحقّق وتعرّف مستجدة.

إن صور الخفّة التي التمسها لا يجب ان تضمحلّ مثل أحلام تبدّدها وقائع الحاضر والمستقبل. هنالك طرقٌ جديدة دائماً بحاجة للاستكشاف في عالم الأدب اللا محدود، راهنةً وقديمةً في وقت واحد. أساليب وأشكال تستطيع تغيير صورة العالم لدينا. ولكن إذا كان الأدب لا يكفي ليؤكد لي أنني لا أطارد أحلاماً فحسب، فسأنظر في العلم لتغذية رؤاي التي ينتفي منها كل ثقل.

اليوم، يبدو كل فرع من فروع العلم مصمّماً على عرض ما مفاده، أن العالم يقيمه ويعزّزه أكثر الموجودات ضآلة، مثل رسائل الحامض الأميني في الخلية (DNA)، ونبضات الخلايا العصبية، والجسيمات الذرية (في فيزياء الكوانتم)، والنيوترونات الهائمة في الفضاء منذ بداية الزمان. ولدينا أيضاً علم الحاسوب. صحيح أن برامج العقل الكهربي (الإلكتروني) (Soft ware) لا تستطيع ممارسة قوى خفّتها إلا عبر ثقل الأدوات المعدنية (Hard ware) إلا أن هذه البرامج هي ما يصدر الأوامر، فاعلةً في العالم الخارجي، وفي الآلات التي لا توجد إلا كوظائف لها. وتتطور هذه البرامج بحيث تستطيع دائماً إنتاج برامج أكثر تعقيداً.

الثورة الصناعية الثانية، على خلاف الأولى، لا تقدم لنا أشياء مثل الصور الماحقة: الطواحين الدائرة أو الحديد المصهور، ولكنها تقدم لنا وحدات قياس سعة تخزين المعلومات، أو معالجة التخزين في الحاسوب، المسماة «البتّات» (bits)*، بفيض من المعلومات يرحل في نطاق الدوائر الكهربائية على هيئة نبضات كهربية. الآلات الحديدية لاتزال موجودة، إلا أنها تطيع أوامر «البتّات» غير الثقيلة.

هل من المشروع الانصراف إلى الخطاب العلمي للعثور على صورة للعالم تلائم رؤيتي؟ لئن كان ثمة ما يجتذبني فيما أحاوله هنا، فما ذلك إلا لشعوري بأنه قد يكون مرتبطاً بخيط قديم في تاريخ الشعر.

كتاب «لوكريتيوس»: طبيعة الأشياء (De rerum natura) هو أول عمل شعري كبير تميل فيه معرفة العالم إلى إذابة صلابته، مؤدية إلى إدراك أن الكل دقائق ضئيلة لا متناهية، خفيفة وسريعة التغير. كان منطلق «لوكريتيوس» كتابة قصيدة «المادة الطبيعية» إلا أنه يحذرنا منذ البداية من أن هذه المادة مصنوعة من دقائق لا مرئية. إنه شاعر الملموس الطبيعي، أي الفيزيائي، منظوراً إليه في جوهره الدائم والراسخ، إلا أن أول شيء يقوله

(*) bits: اختصار لتعبير «رقم ثنائي» (Binary digit)، وهي في تقنية الحاسوب ونظرية المعلومات، أصغر وحدة يمكن الحصول عليها، وتمثل خياراً بين حالتين ممكنتي الحدوث، الحالة الأولى: وجود أو غياب نبضة إشارية + أو -، 0 أو 1، والحالة الثانية وجود قاطع في حالة التشغيل (ON) أو الإيقاف (off). ويتم قياس سعة تخزين المعلومات والمعالجة بالبتّات (المترجم).

لنا هو أن الفراغ ملموس شأنه شأن الأجساد الصلبة المصمتة.

اهتمام «لوكريتيوس» الرئيس منصبّ على منع ثقل المادة من سحقنا. وحتى وهو يضع القوانين الميكانيكية الصلبة التي تحدّد كل حدث، يشعر انه بحاجة للسماح للذرات بأن تحقق انحرافاتها التي لا يمكن التنبؤ بها عن الخط المستقيم. وبهذا يؤمّن الحرية لكل من الذرات والكائنات الإنسانية. إنه شعر اللامرئي، شعر الممكنات اللا متناهية وغير المتوقعة، وشعر العدم حتى ذلك الصادر عن شاعر ليس لديه أي شك من أي نوع في الواقع المادي للعالم.

وتمتدُّ تذرية الأشياء هذه إلى جوانب العالم المرئية أيضاً. وهنا يكون «لوكريتيوس» في أفضل أحواله كشاعر:

«ذرّاتُ الغبار الضئيلة تدوم في نفق ضياء

في غرفة معتمة (١١. ١١٤ - ١٢٤). الأصداف الضئيلة وكلها متماثل، إلا ان كُلاًّ منها يختلف عن الآخر، هي ما يتموّجُ مرتفعاً بلطف فوق الرمال المتشرية. (١١. ٣٧٤ - ٣٧٦)».

أو:

«شباك العناكب تلك، تلفّ نفسها

حولنا من دون أن نلحظها ونحن سائرون. (١١. ٣٨١ - ٣٩٠)».

أشرتُ آنفاً إلى «تحولات» أوفيد، وهي قصيدة موسوعية أخرى (كتبت بعد قصيدة «لوكريتيوس» بخمسين عاماً) نقطة انطلاقها حكايات أسطورية وليس الواقع المادي. وبالنسبة لأوفيد أيضاً، كل شيء يمكن أن يتحوّل إلى شيء آخر، ومعرفة العالم تعني إذابة صلابته. وهنالك أيضاً تكافؤ جوهري لديه بين كل الموجودات في مواجهة أي نوع من أنواع تراتبية القيم والقوى. ولئن كان عالم «لوكريتيوس» مؤلّفاً من ذرات راسخة، فإن عالم «أوفيد» مؤلّف من خصائص نوعية، من صفات وأشكال تحدّد تنوع الأشياء، سواء أكانت نباتاً أم حيواناً أم بشراً. فكل هذه التنوعات ماهي إلا مظاهر خارجية لجوهر فرد مشترك. وقد يتحول هذا الجوهر إلى أكثر الأشياء اختلافاً عنه إذا استثارته عاطفة عميقة. ويبرهن «أوفيد» في متابعته هذه

لمسار تحوّل الموجودات المتواصل من شكل إلى اخر، على مواهب لا مثيل لها. إنه يقصّ كيف تدرك امرأة أنها تتحوّل إلى شجرة لوتس: قدماها متجذرتان في الأرض، وغصن ناعم يتسلقها شيئاً فشيئاً ويطوّق فخذيها. إنها تقوم بحركة لتخلص شعرها، فتجد يديها ممتلئتين بأوراق الشجر. أو يتحدث عن أصابع «ارانشن» الخبيرة بغزل وحلّ الخيوط الصوفية، وهي تدير المغزل وتطرز بالإبرة. الأصابع التي نراها عند نقطة معينة تستطيل وتتحول إلى أرجل عنكبوت رفيعة تبدأ بنسج شبكة عنكبوت.

الخفّة لدى كل من «لوكريتيوس» و«اوفيد» طريقة نظر إلى العالم تستند إلى العلم والفلسفة: حسب تعاليم «أبيقور» بالنسبة لـ «لوكريتيوس»، وحسب تعاليم «فيثاغورس» بالنسبة لـ «اوفيد». (فيثاغورس كما قدمه اوفيد يشبه «بوذا» إلى حد كبير)، في كلا الحالين، الخفّة هي ايضاً شيء ما ينبثق من الكتابة نفسها، من قوة الشاعر الألسنية، مستقلة تماماً عن اي مبدأ فلسفي يدّعي الشاعر أنه من اتباعه.

مما قلته حتى الآن، اعتقد ان مفهوم الخفّة بدأ يتخذ شكلاً. وامل فوق كل شيء، ان أظهر ان هنالك شيئاً موجوداً مثل خفّة الاستغراق الفكري العميق، تماماً مثلما نعرف جميعاً بوجود خفّة في النشاط المسلّي والسخيف. وفي الواقع، يمكن ان تجعل خفّةُ الفكر العميق خفّة التسلية ثقيلة وغبية.

ولا استطيع ان أعرض هذه الفكرة بشكل افضل مما يتيحه استخدام قصة من «الديكاميرون» (١٩٠٦) (مجموعة قصص عنوانها الليالي العشر للإيطالي بوكاتشيو - المترجم) يظهر فيها الشاعر الفلورنسي «جيويدو كافالكانتي».

في هذه القصة يقدم «بوكاتشيو» كافالكانتي بوصفه فيلسوفاً متواضعاً يسير متأملاً بين المدافن المرمرية المجاورة للكنيسة، في الوقت الذي يجوب فيه أولاد الذوات الفلورنسيون المدينة على جيادهم، متنقلين من حفلة لأخرى، باحثين عن فرص لزيادة عدد الدعوات. إنهم لا يحبون «كافالكانتي»، لأنه يرفض مرافقتهم في جولاتهم رغم كونه

ثرياً ولطيفاً، وبسبب من فلسفته الغامضة التي تحوم الشبهات حول كونها فلسفة إلحادية أيضاً:

«فذات يوم غادر «جيويدو» «سان ميشيل» سائراً على امتداد شارع «كورسو ديجلي اديماري» في طريقه المعتاد إلى «سان جيوفاني» وكانت المدافن المرمرية الكبيرة، وهي تقع الآن في «سانتاريبارتا»، تنتشر آنذاك حول «سان جيوفاني». وبينما كان واقفاً بين أعمدة الكنيسة والمدافن، وباب الكنيسة مغلق وراءه، جاء «بيتو» وجماعته على جيادهم قادمين من «بيتزادي سانتا ريبارتا».. وما أن شاهدوا «جيويدو» بين المدافن حتى قال بعضهم لبعض: «دعونا نمضي ونتحرش به..». وحثوا جيادهم منطلقين إليه، متظاهرين أنهم فرقة مهاجمة قبل أن ينتبه لوجودهم.

وبداوا: «جيويدو.. أنت ترفض صحبتنا.. ولكن اسمع.. مادمت قد برهنت على أنه لا وجود لله.. فما الذي يمكنك معرفته أكثر من هذا؟».

فأجاب «جيويدو» بسرعة وهو يراهم يحيطون به: «أيها السادة.. تستطيعون أن تقولوا لي ما تشاؤون.. فأنتم في بيتكم». قال ذلك وهو يسند كفيه فوق أحد المدافن، ويقفز بخفة إلى الجانب الآخر مخلصاً نفسه منهم».

ما يهمنا هنا أكثر، ليس الجواب ذا المغزى الروحي المنسوب إلى «كافالكانتي» (والذي قد يُفسّر في ضوء حقيقة أن المذهب الأبيقوري الذي ينتسب إليه الشاعر كان في الواقع مذهب ابن سينا. ووفقاً لهذا المذهب، فإن روح الفرد ليست سوى جزء من الوعي الكوني: المدافن بيوتكم وليست بيتي، طالما أن موت الفرد جسدياً، يستطيع أن يتغلب عليه أي شخص يرتفع إلى مستوى الوعي الكوني عبر التأمل العقلي). إن ما يؤثر بي أكثر هو المشهد البصري الذي يستحضره «بوكاتشيو» لكافالكانتي وهو يحرّر نفسه بقفزة: إنه إنسان خفيف الجسد إلى حد بالغ.

ولأن عليّ اختيار صورة مبشّرة للألفية الجديدة، فسأختار هذه الصورة: القفزة الرشيقة المفاجئة للشاعر الفيلسوف الذي يرفع نفسه فوق ثقل العالم، مظهراً أنه يمتلك سرّ الخفّة رغم كل الجاذبية التي تشغله، ولأن كل ما يعدّه الكثيرون دليل حيوية العصر، مثل الضجيج والصراخ والعدوانية، ينتمي إلى عالم الموت، مثل مقبرة سيارات عتيقة صدئة

اودُّ منكم الحفاظ على هذه الصورة في اذهانكم وانا ماضٍ في حديثي عن «كافالكانتي» بوصفه شاعر الخفّة. إن القناع الدرامي لقصائده ليس كائنات إنسانية تماماً، بل هو التنهدات واشعة الضياء والصور البصرية، وقبل كل شيء تلك النبضات اللا مادية والرسائل التي يدعوها «الارواح».

إلا ان موضوعة خفيفة مثل الام الحبّ، تذوب في هويات غير ظاهرة للعيان، تتنقلُ بين الروح الحساسة والروح المثقفة، بين القلب والعقل، بين العيون والصوت. إننا باختصار نجد انفسنا في كل حالة معنيين بشيء، ذي ثلاث سمات:

١ إنه في اعلى درجات الخفّة.

٢ - إنه في حالة حركة.

٣ - إنه مسارٌ باتجاه المعلومات.

النص الشعري في بعض القصائد، هو الرسول حامل الرسائل نفسه. وفي اكثر القصائد شهرة: «لانني لا امل في العودة ابداً»، يخاطب الشاعرُ المنفيُّ النشيد الذي يكتبه، فيقول:

«امضِ خفيفاً وناعماً

مباشرة إلى سيدتي»

وفي قصيدة اخرى، ادوات الشاعر هي ما يتحدث: ريشات الكتابة والسكاكين التي تشذّبها:

«نحن الفقيرات، الريشات الحائرات

والمقصات الصغيرة، والشفرات المتالمة»

في السوناتة رقم (١٣) تظهر كلمة «الروح» او «الروحي» في كل سطر. وفيما يبدو بوضوح انه محاكاة ساخرة للنفس، ياخذ «كافالكانتي» ولعه بهذه الكلمة - المفتاح إلى اقصاه، مركّزاً سرداً تجريدياً معقداً يتضمن اربع عشرة لفظة «روح» لكل واحدة منها وظيفة مختلفة، وكل هذا في نطاق اربعة عشر

سطراً (السوناتة شكل شعري إيطالي المنشأ يتكون من أربعة عشر سطراً - المترجم).

في سوناتة أخرى، تحوّل آلام الحب الجسد، إلا أنه يمضي في طريقه مثل كائن آلي:

«مصنوع من نحاس أو حجر أو خشب»

وقبل ذلك بسنوات، حوّل «كوينتشيلي» شاعره إلى تمثال نحاسي في إحدى سوناتاته، إلى صورة ملموسة تستمد قوتها من الإحساس نفسه بالثقل الذي توصله.

ثقل المادة دائب في قصيدة «كافالكانتي»، لأن الأشياء الإنسانية يمكن أن تكون عديدة، وكلها تتبادل أماكنها. ولا تطبع استعاراته فيها صورةً صلبة، ولا تمنح السطر ثقلاً حتى لفظة «حجر». هنا نجد المساواة بين الموجودات أيضاً، تلك التي تحدثتُ عنها لدى «لوكريتيوس» و«أوفيد». ويعرّف الناقد «جيان فرانكو كونتيني» هذا الأمر بوصفه «تكامل واقع كافالكانتي»، مشيراً إلى طريقة «كافالكانتي» في وضع الأشياء على صعيد واحد.

ونجد أكثر الشواهد ملاءمةً على وضع «كافالكانتي» للأشياء على صعيد واحد والمساواة بينها، في السوناتة التي تبدأ بقائمة من صور الجمال، وكلها ينتهي بأن يتجاوزها ويتفوق عليها جمال المرأة المحبوبة:

«جمال المرأة وجمال القلوب الحكيمة، وفرسان لطيفون بدروعهم، أغنية الطيور وخطاب الحب، سفن لامعة تتحرك منزلقة على مياه البحر، هواء نقي عندما يبزغ الفجر، وثلج أبيض يتساقط بسكون، جدول ماء ومرج فيه من كل الأزهار، ذهب وفضة، أزرق تزينه الحلى».

أخذ «دانتي» سطر «ثلج أبيض يتساقط بسكون» مع تعديلات طفيفة في جزء «الجحيم» من ملحمته «الكوميديا الإلهية» فأصبح هكذا:

«مثلما يتساقط الثلج في الألب بسكون»

السطران متماثلان تقريباً، إلا أنهما يعبّران عن مفهومين مختلفين تماماً. في كليهما يوحي الثلج في الأيام الخالية من الرياح بحركة خفيفة صامتة، إلا أن التشابه يتوقف عند هذا الحد. ما يهيمن على سطر «دانتي» هو تحديد المكان (.. في الألب)، وهوما يمنحنا مشهداً جبلياً، بينما تغيب صفة البياض في سطر «كافالكانتي»، والتي قد تبدو حشواً مع الفعل «يتساقط» والقابل للتوقع تماماً، المشهد في جو من التجريد المعلّق. إلا أن ما يحدد الفرق بين السطرين أساساً هو الكلمة الأولى في كليهما.

في سطر «كافالكانتي» يضع حرف العطف و (AND) الثلج على المستوى نفسه الذي لبقية الرؤى التي تسبقه وتتلوه: سلسلة صور تشبه قائمة بجماليات العالم. أما لدى «دانتي» فإن اللفظة الدالة على الحال: «مثلما» تغلق المشهد بأكمله في إطار استعارة، إلا أنها استعارة تمتلك واقعاً ملموساً وخاصاً بها في هذا الإطار. ولا يقلُّ مشهد الجحيم تحت مطر النار حسيّة ودراميةً عن هذا، وهو ما يوضحه «دانتي» بتشبيهه بالثلج.

في سطر «كافالكانتي» يتحرك كل شيء مارقاً بسرعة، حيث إننا لا نعي اتساقه بل تأثيراته فقط بينما يبوح كل شيء لدى «دانتي» بالاتساق والاستقرار: ثقل الأشياء مبني بشكل محدد. وحتى حين يتحدث «دانتي» عن الأشياء الخفيفة، يبدو وكأنه يريد أن يترجم الثقل أو الوزن الدقيق لهذه الخفّة: «مثلما يتساقط الثلج في الألب بسكون». وفي سطر آخر مماثل لهذا تماماً لدى «دانتي» يتم الإمساك بثقل الجسم وهو يغرق في الماء ويختفي (على وجه الحقيقة) ويُجعل سقوطه بطيئاً: «مثل شيء ثقيل في الماء العميق» (جزء الفردوس - الكوميديا الإلهية - ٣. ١٢٣).

عند هذه النقطة، علينا أن نتذكر أن فكرة العالم بوصفه مؤلفاً من ذرّات لا ثقل لها هي فكرة مثيرة، بالضبط لأننا على معرفة وافية بثقل الأشياء. وهكذا لن نكون قادرين على تثمين خفّة اللغة، إذا لم نستطع تثمين لغة على شيء من الثقل أيضاً.

سنقول إذن إن اتجاهين متعارضين في الأدب تنافسا خلال القرون الماضية. أحدهما يحاول جعل اللغة عنصراً بلا ثقل، ترفُّ فوق الأشياء مثل

غيمة، او ربما من الافضل القول، مثل غبار ناعم او حقل نبضات مغناطيسية، وهو الافضل. والآخر حاول إعطاء اللغة كثافة وثقل وطمس الأشياء والأجساد والأحاسيس.

بدأ «كافالكانتي» الاتجاه الأول منذ بدايات الأدب الإيطالي، او الأدب الاوروبي بالأصح، بينما بدأ «دانتي» الاتجاه الثاني.

والتباين قائم ومشروع بشكل عام، إلا أنه بحاجة إلى كفاءات لامتناهية، في ضوء ثروة «دانتي» الضخمة من المنابع، وفي ضوء تعدّد مواهبه التي لا يضاهى. وليس صدفةً ان «سوناتة دانتي» التي تكمن فيها خفة منتقلة بعناية: «جيدو.. انت ايها الالهي..» تخاطب «كافالكانتي» في واقع الأمر. ويتعامل «دانتي» في «الحياة الجديدة» مع المادة نفسها التي يتعامل معها صديقه واستاذه، ونجد كلمات وموضوعات وافكاراً معينة لدى كل من الشاعرين.

عندما يريد «دانتي» التعبير عن الخفّة حتى في الكوميديا الإلهية، لا يستطيع احد مجاراته. إلا ان عبقريته الحقة تكمن في الاتجاه المعاكس، في استخلاص كل ممكنات الصوت والعاطفة والشعور من اللغة، وفي القبض على العالم بكل مستوياته المختلفة، وبكل اشكاله وصفاته في الشعر، وفي بث الإحساس بأن العالم منسقٌ في نظام وتعاقب او تراتبية حيث لكل شيء في هذا النظام مكانه.

وللدفع بهذا التباين إلى مسافة ابعد ربما، عليّ القول إن «دانتي» يمنح صلابةً حتى لأكثر التأملات الذهنية تجريداً، بينما يذيب «كافالكانتي» ملموسية التجربة المحسوسة في سطور إيقاع محسوب مقطعاً بعد مقطع، كما لو ان الفكر ينطلق من الظلمة بسرعة التماع البرق.

اعتقد ان مناقشة شعر «كافالكانتي» هذه، ساهمت في جلاء ما اعنيه بالخفة (النفسي على الأقل). الخفة بالنسبة لي تسيرُ مع الدقة والتحديد وليس مع الابهام والاعتباطية. قال «بول فاليري»: «على المرء ان يكون في خفة الطير لا الريشة». وقد اوردت استناداً إلى «كافالكانتي» شواهد على الخفة بثلاثة معانٍ مختلفة على الأقل.

الأول: هنالك وميضٌ للغةِ في الوقت الذي يتم فيه إيصال المعنى خلال ملمس لفظي يبدو بلا ثقل إلى أن يأخذ المعنى نفسه ذات الاتساق النقي العالي للوميض اللغوي. وسنترك لكم أمر إيجاد شواهد أخرى على هذا النوع. على سبيل المثال، يمكن أن تمنحنا «إميلي ديكنسون» عدداً من هذه الشواهد بقدر ما نرغب:

«سبلة، بقلة، وشوكة

في صباح الصيف الذائع

قطرة ندى، نحلة أو نحلتان

نسيم، براعم على شجرة

وأنا وردة!»

الثاني: هنالك سردٌ لسلسلة من الأفكار، أو سيرورة نفسية، تكون فيها العناصر المرهفة وغير الملحوظة في حالة عمل، أي هنالك نوع من الوصف الذي يتضمن درجة عالية من التجريد. وللعثور على شاهد أكثر حداثة ربما علينا الالتفات إلى «هنري جيمس» فاتحين أي كتاب له اعتباطاً:

«الأمرُ كما لو أن هذه الأعماق التي يُبنى عليها بدأب جسرٌ كان ثباته، رغم خفّته وتذبذبه بين موقع وآخر في الهواء المدوّخ كافيا إلى حد ما، تتطلب أحياناً، لصالح أعصابهما، ثقلاً للقياس يهبط عمودياً في الهاوية.

وقع مرةً وفي كل شيء»، مزيدٌ من الاختلاف بسبب حقيقة أنها لا تشعر كما يبدو دائماً بالحاجة إلى ردع شحنه لفكرة داخلها لم تجرؤ على التعبير عنها، تم النطق بها فور انتهاء إحدى أكثر مناقشاتهما التالية امتلاءً (الوحش في الغابة.. الفصل الثالث).

الثالث: إن هنالك صورة بصرية للخفة ذات قيمة رمزية، مثل تلك التي في قصة «بوكاتشيو»، حين يقفز «كافالكانتي» بساقيه الرشيقتين فوق المدفن الحجري. إن بعض الابتكارات الأدبية منطبع في ذاكرتنا بوساطة متضمناته اللفظية، أكثر مما هو بوساطة كلماته الفعلية. لقد استغرق

المشهد الذي يغرس فيه «دون كيشوت» رمحه في شراع الطاحونة، وارتفاعه في الهواء عالياً. بضعة سطور من رواية «سرفانتس»، إلى درجة ان المرء قد يظن ان المؤلف لم يستخدم هنا سوى جزء ضئيل من مواهبه. إلا ان هذا المقطع على الرغم من هذا، يظل من اشهر المقاطع في الأدب كله.

استطيع الآن، وقد تزودت بهذه التعاريف، ان ابدأ بتصفح كتب من مكتبتي ملتمساً شواهد على الخفة. عند «شكسبير» اتجه مباشرة إلى اللحظة التي يدخل فيها «موركيتشيو» إلى المشهد (١٠٤ ١٧ ـ ١٨). «انت عاشق/ استعر اجنحة كيوبيد وطر بها فوق التلال الشاسعة» «موركيتشيو» هنا يناقض «روميو» مباشرة، ذلك الذي اكتفى بالقول مجيباً: «انا اغرق تحت عبء الحب الثقيل».

طريقة «مركيتشيو» في التنقل حول العالم واضحة بما فيه الكفاية بدليل اوائل الجمل الفعلية التي يستخدمها: أن تطير، أن ترقص، أن تنطلق بسرعة على صهوة جواد. الوجه الإنساني قناع. وقاء. ونادراً ما يظهر «مركيتشيو» على خشبة المسرح، إلا حين يشعر بالحاجة لإيضاح فلسفته، ليس بخطاب نظري، بل برواية حلم. للملكة «ماب» قابلة الجنيات تظهر في عربة مصنوعة من «حبة بندق فارغة»:

محاور عجلاتها مصنوعة من أرجل غازلات طويلة

الغطاء من أجنحة الجنادب

وارسانها من أصغر شبكات العنكبوت ضآلة

قلائدها من شعاع القمر اللامع

سوطها من عظم جدجد، والسلك من غشاء رقيق.

دعونا لا ننسى أن العربة يجرّها فريق من «ذرات صغيرة»، وهو كما أرى تفصيل حيوي يمكّن حلم الملكة «ماب» من أن يكون تركيباً من ذرية «لوكريتيوس» وافلاطونية عصر النهضة الجديدة والمأثور الشعبي السلتي. وهنا أود أيضاً أن ترافقنا طريقة «مركيتشيو» الراقصة عبر عتبة الألفية

الجديدة. إن الأزمة التي تشكل خلفية مسرحية «روميو وجولييت» هي من جوانب عدة ليست مما لا يشبه أزمتنا: المدن الملطخة بالدم بسبب الصراع العنيف الخالي من المعنى، بالضبط كما هو الصراع بين عائلتي «مونتاجيو» و«كابيلوت»، وجانب الحرية الجنسية كما دعت إليها المربية، والتي لم تنجح في التحول إلى نموذج لحب كوني، وجانب الفتوحات التي حققتها الفلسفة الطبيعية بتفاؤل مفرط، كما دعا إليها الأخ الراهب «لورنس» مع نتائجها غير المؤكدة التي قد تجلب الموت كما تجلب الحياة على حد سواء.

اعترف عصر «شكسبير» بالقوى المرهفة التي تربط الكون الأكبر بالكون الأصغر منتظمةً بدءاً من سماوات الأفلاطونية الجديدة، ووصولاً إلى أرواح المعدن المتحولة في بوتقة الخيميائي. ويمكن أن تقدم الأساطير الكلاسيكية مخزونها من السحرة والحوريات، إلا أن الأساطير السلتية أغنى حتى في تخيل قوى الطبيعة الأكثر رهافةً وجنياتها.

هذه الخلفية الثقافية (ولا أستطيع هنا إلا أن أتذكر دراسات «فرانسيس يتيس» الجذابة حول فلسفة الخوارق في عصر النهضة وأصدائها في الأدب) تفسر لماذا يقدم «شكسبير» أكثر الشواهد كمالاً لأطروحتي. لا أفكر في «بيوك» وحده، وكل خيالات مسرحية «حلم ليلة صيف»، أو «أريل»، أو أولئك الذين هم «تكوينات تشبه تكوينات الأحلام»، بل وأفكر فوق كل شيء بذلك الانعطاف الوجودي المعين الذي جعل من الممكن بالنسبة لشخصيات «شكسبير»، أن تنأى بنفسها عن مسرحياتها الخاصة بها، وأن تذيبها هكذا في الكآبة والمفارقة الساخرة.

إن الجانبية الأرضية عديمة الثقل، والتي تحدثت عنها لدى «كافالكانتي»، تعود إلى الظهور في عصر «سرفانتس» و«شكسبير»: إنها تلك الصلة الخاصة بين الكآبة والفكاهة التي درسها «ريموند كليبانسكي» و«إروين بانوفسكي» و«فريتز ساكسل» في كتاب «زحل والكآبة» (١٩٦٤). فمثلما أن الكآبة هي حزن يتخذ على أنه خفة،كذلك الفكاهة، فهي ملهاة فقدت ثقلها الجسدي (بعد من أبعاد الشهوانية الإنسانية التي تكوّن مع ذلك عظمة «بوكاتشيو» و«رابليه»). إنها تلقي بظل الشك على الذات وعلى

العالم وعلى شبكة العلاقات المصيرية كلها. الكآبة والفكاهة المتشابكتان بشكل يتعذر معه الفصل بينهما، تطبعان بسماتهما ما يشدّد عليه «مصير الدانمرك». التشديد الذي تعلمنا أن نتعرف عليه في كل مسرحيات «شكسبير» تقريباً على شفاه عدد كبير ممن يجسدون فلسفة معاملته. أحد هؤلاء «جاك» في مسرحية «كما تحبها» (١٠٤ ـ ١٥ ـ ١٨) وهو يعرّف الكآبة بهذه التعابير: «ولكنها كآبتي الخاصة بي، والمركبة من عدد كبير من البسائط المستخلصة من عديد من الموضوعات، والتفكّر المختلف حقاً في رحلاتي، هي ما يلفني بأكثر الأحزان فكاهة، حين استعيدها مراراً». هي إذن ليست كآبة مكثفة ومنحرفة، ولكنها حجاب من دقائق ضئيلة من الفكاهات والإحساسات، غبار ذرات ناعم مثل أي شيء آخر يواصل طريقه نحو بناء الجوهر النهائي لتعددية الأشياء.

اعترف أنني أصابني إغراء بناء «شكسبيري» الخاص بي، و«وكريتيوسي» الذري، إلا أنني أدرك أن هذا سيكون تعسفاً. فأول كاتب في العالم المعاصر تمكّن بوضوح من مفهوم ذرّي للكون في تجلياته الأخيولية، لن نجده إلا بعد بضع سنوات في فرنسا. إنه «سيرانو دي برجراك».

«برجراك» كاتب استثنائي، وهو أحد الذين يستحقون أن يُعرفوا بشكل افضل، ليس بوصفه أول سلف حقيقي لرواية الخيال العلمي فقط بل وبسبب خصائصه النوعية، شعراً وفكراً. «سيرانو» أول شاعر للنظرية الذرية في الأدب الحديث، بوصفه تابعاً لمذهب «الحسية» عند «جاسندي» وفلك «كوبرنيكوس». ولكن الذي غذّته الفلسفة الطبيعية لعصر النهضة الإيطالية (كاردانو وبرونو وكامبانيلا) قبل كل شيء. ونجده في صفحات لا تستطيع فيها سخريته إخفاء إثارة الكون الفذة، يمتدح وحدة كل الأشياء، الحية وغير الحية، ومركّبات الهيئات الأولية التي تحدّد تنوع الأشكال الحية، ويوصل قبل كل شيء إحساسه بعدم استقرار العمليات التي تجري خلفها، أي كيف يفتقد الإنسان تقريباً كونه إنساناً، والحياةُ الحياة، والعالم العالم:

«انت مندهشٌ من كون هذه المادة المندفعة بصورة هوجاء في يد الصدفة ونزواتها، تستطيع أن تنتج إنساناً، في حين ترى أن الكثير جداً كان مطلوباً لبناء وجوده. إلا أن عليك أن تدرك أن هذه المادة، وهي في طريقها نحو الشكل الإنساني، توقفت مئات ملايين المرات لتنشىء مرّة حجراً، ومرة رصاصاً، ومرة مرجاناً، ومرّة زهرة، ومرة مذنباً، وكل هذا بسبب أن عناصر أقل أو أكثر كانت ضرورية أو غير ضرورية لتصميم إنسان. لو حدث ووجب أن تنتج من كمية مادة لا متناهية، تتغير وتتقلب من دون توقف، القلة من الحيوان والنبات والمعادن التي نراها، لكان ذلك باعثاً على دهشة أقل من دهشة الحصول على عددين رئيسيين معاً من زهر نرد يلقى مائة مرة.

وبالفعل، وبالدرجة نفسها من الاحتمال، من المحال ألا يؤدي كل هذا الفوران إلى شيء ما. ومع ذلك فإن هذا الشيء سيكون مذهلاً دائماً بالنسبة لأحمق لن يدرك أبداً كيف أن تغيراً بسيطاً سيجعل الشيء شيئاً آخر».

على هذا المنوال، وبوساطته، يواصل «سيرانو» طريقه إلى ماهو أبعد، إلى حد الادعاء بأخوية تجمع بين البشر ونبات الملفوف، فيتخيل احتجاج رأس الملفوف، وهو على وشك أن يقطع كهذا:

«أيها الإنسان، يا أخي العزيز، ما الذي فعلته بك حتى استحق الموت؟ إنني انبثق من الأرض وأزهر وأمد ذراعي إليك، وأعطيك أطفالي بذوراً، وفي مقابل هذا تكافئ لطفي بقطع راسي».

إذا أخذنا في الاعتبار، أن هذه الخلاصة كُتبت لصالح أخوية كونية حقيقية قبل خمسين ومائة عام تقريبا من الثورة الفرنسية، سنرى كيف أن تباطؤ ظهور الوعي الإنساني وهو يبزغ من محدودية الإنسان الشبيه بالقرد، يمكن أن يمحوه إبداع شعري في لحظة. وكل هذا في سياق رحلة إلى القمر تجاوزت فيها مخيلة «سيرانو» وسبقت مخيلة معظم تابعيه من أمثال «لوسيان الساموساتي» و«لودفيكو أريوستو».

في مناقشتي للخفّة، يقفز «سيرانو» كمثال لسبب رئيس، وهو الطريقة التي شعر بها بمشكلة الجاذبية الكونية قبل نيوتن، أو على الأصح شعوره بمشكلة الإفلات من قوة الجاذبية التي أثارت مخيلته إلى درجة أنها قادته إلى التفكير بسلسلة من طرق الوصول إلى القمر، وكل منها أكثر عبقرية من سابقتها. مثلاً، باستخدام قارورة ممتلئة بندى يتبخر في الشمس، أو بتلطيخ نفسه بمخ عظام ثور يمتصه ضوء القمر عادة، أو تكرار قذف كرة ممغنطة عالياً من قارب صغير.

بالنسبة لهذه التقنية الأخيرة، نجدها تصل إلى نهاية تطورها واكتمالها على يد «جوناثان سويفت»، لإبقاء جزيرة لابوتا الطائرة في الهواء. واللحظة التي تظهر فيها لابوتا طائرة لأول مرة، هي اللحظة التي يبدو فيها أن وسواسي «سويفت» قد امّحيا في لحظة التوازن السحري، أعني بهذا تجريد العقلانية، عديم الجسد الذي تستهدفه قطعته الهجائية، وثقل الجسد المادي:

«واستطيع مشاهدة جوانبها، محاطة بتدريجات من مقاعد للجمهور، وسلالم في فواصل معينة للهبوط من درجة إلى أخرى، واستوقفني لدى أدنى الدرجات مشهد اناس يصطادون سمكاً بقصبات صيد طويلة وآخرون يتفرجون».

كان «سويفت» معاصراً ومنافساً لنيوتن، وكان «فولتير» معجباً بنيوتن، وتخيّل عملاقاً يدعى «مايكروميجاس» على النقيض من عمالقة «سويفت»، لا تحدّده كتلته، بل أبعاد معبر عنها بالأرقام، وسمات مكانية وتعاقبية محسوبة بمصطلحات الأطروحات العلمية الصارمة واللا مبالية. وبفضل هذا المنطق والأسلوب ينجح «مايكرو ميجاس» في الطيران عبر الفضاء من نجم «سيروس» إلى كوكب «زحل» ثم إلى «الأرض».

قد يقول قائل إن الذي يمكّن الأجسام السماوية من الطفو في الفضاء، وفق نظريات «نيوتن» الأكثر تأثيراً في المخيلة الأدبية، ليس تحدّد كل شيء وكل شخص بثقله الذي لا مهرب منه، بل توازن القوى بالأحرى.

والحقيقة أن مخيلة القرن الثامن عشر كانت تحتشد بأشخاص معلقين في الفضاء، وليس صدفةً أن تفتتح ترجمة «أنطون جالان» الفرنسية لكتاب

«ألف ليلة وليلة» في مطلع ذلك القرن، مخيلة الغرب على الحسن الشرقي بالعجيب: البسط الطائرة والخيول المجنحة والجن الذين يخرجون من المصابيح. ويهذه الاندفاعة نحو جعل المخيلة تتخطى كل الحدود، وصل القرن الثامن عشر ذروته بطيران البارون «فون مونخشاوزن» فوق قذيفة مدفع. وهي صورة خيالية تماهت في عقولنا إلى الأبد بالرسوم الإيضاحية التي كانت من أعمال «جوستاف دوريه» الكبيرة.

مغامرات «مونتشاوزن» هذه، شأنها في ذلك شأن مغامرات ألف ليلة وليلة التي قد يكون مؤلفها واحداً أو أكثر، أو لا أحد على الإطلاق، كانت بمثابة تحد لقوانين الجاذبية. يُحمل فيها البارون عالياً بوساطة البط ويجذب نفسه وحصانه عالياً رابطاً إياه بجديلة من شعره المستعار، ويهبط من القمر منحدراً بوساطة حبل ينقطع مرات عدة خلال الهبوط ثم يعاد وصله.

هذه الصورة من الأدب الشعبي، جنباً إلى جنب مع تلك التي رأيناها في الأدب المثقف هي جزء من النتائج الأدبية لنظريات «نيوتن».

كتب «جياكومو ليوپاردي» عندما كان عمره خمسة عشر عاماً، كتاباً ذا مستوى رفيع بشكل مدهش تحت عنوان «تاريخ الفلك» لخّص فيه من بين أشياء أخرى نظريات «نيوتن». ولم يكن التحديق في السماوات ليلاً، ذلك الذي ألهم «ليوپاردي» أكثر السطور جمالاً، مجرد موضوعة غنائية: فعندما تحدث «ليوپاردي» عن القمر، عرف عما كان يتحدث بالضبط. وفي خطاباته التي لم تتوقف حول ثقل الحياة الذي لا يحتمل، يضفي «ليوپاردي» عدداً كبيراً من صور الخفة على السعادة التي يعتقد أننا لن نستطيع تحقيقها أبداً: الطيور وصوت فتاة تغني في نافذة وصفاء الهواء، وقبل كل شيء القمر. إن القمر ما أن يظهر في الشعر حتى يجلب معه إحساساً بالخفة، أو التوقف بين بين، وسحراً هادئاً صامتاً.

عندما بدأتُ التفكير بهذه المحاضرات، أردت تكريس واحدة تتحدث كلها عن القمر، ومتابعة حضوره المتخيّل في آداب العديد من الأمكنة والأزمنة. ثم قررتُ بعد ذلك أن القمر يجب أن يترك لـ «ليوپاردي» كليّاً، لأن

الأمر المعجز في شعره هو أنه يخلص اللغة بكل بساطة من ثقلها حتى لتكاد تماثل ضوء القمر. مظاهر القمر في شعره لا تستغرق سطوراً كثيرة، ولكنها كافية لتلقي بضوء القمر على القصيدة كلها، أو لتسلط عليها ظل غيابه في حالات أخرى:

«الليل ناعمٌ وصافٍ من دون رياح، وبهدوء فوق السطوح وفي الحدائق يرتاح القمر، وبعيداً يضيء كل جبل هادئ.

أيها القمرُ اللطيف الناعم، أتذكّر الآن، لابد أنني منذ سنة مضت، على هذا التل، جئت لأراك، كنتُ ممتلئاً بالأسى، وكنت آنذاك تميل فوق تلك الغابة، مثلما تفعل الآن، تملؤها كلها باللمعان. أيها القمر الحنون، ذاك الذي تحت ضيائه الهادئ ترقص الأرانب في الغابات..

ها هو الهواء يعتم بكليته، يتحول إلى الأزرق العميق، وتنزلقُ الظلال على السطوح والتلال تحت بياض القمر العالي.

ما الذي تفعله هناك أيها القمر في السماء؟ قل لي ما الذي تفعله أيها القمر الصامت؟ حينما يجيء المساء ترتفع، وتمضي متأملاً الأراضي اليباب، ثم تغيب..»

هل انتسجت خيوط كثيرة في هذه المحاضرة؟ أيُّ خيط علي أن أجذب كي أجد النهاية في يدي؟ هنالك الخيط الذي يربط القمر بليوباردي ونيوتن والجاذبية والأعالي، وهناك خيط «لوكريتيوس»، والذرّية وفلسفة الحب عند «كافالكانتي»، وسحر عصر النهضة و«سيرانو»، ثم هناك خيط الكتابة بوصفها استعارة للجوهر الدقيق والناعم للعالم.

عند «لوكريتيوس» الحروفُ ذرّات في حالة حركة دائمة، تخلق بتنوعاتها أكثر الكلمات والأصوات اختلافاً. ويقع أصل هذه الفكرة في تراث طويل من المفكرين يرون أن أسرار العالم بالنسبة لهم يحتويها مركّبٌ من الإشارات المستخدمة في الكتابة: يفكر المرءُ هنا بكتاب «الفن العظيم» لـ «ريمون لولي»، ومذهب «القبالة» لدى كهنة اليهود الإسبان و«بيتشو ديلا ميراندولا»، وحتى بـ «غاليلو» الذي رأى في الأبجدية نموذج كل مركّبات الوحدات الصغرى.. ثم بـ «ليبنتز».

ايجب عليّ مواصلة السير على هذا الطريق؟ الن تبدو كل الاستنتاجات التي تنتظرني في غاية الوضوح؟ الكتابة بوصفها نموذج كل عملية من عمليات الواقع، الواقع الوحيد الذي نستطيع معرفته حقاً، الواقع الوحيد بلا زيادة ولا نقصان؟ لا.. لن اسير على مثل هذا الطريق، لانه سيأخذني بعيداً جداً عن استخدام الكلمات كما أفهمه، اعني الكلمات بوصفها ملاحقة دائبة للأشياء، وبوصفها تكييفاً متواصلاً لتنوعها اللانهائي.

يبقى هنا خيط وحيد، الخيط الذي بدأتُ بإرساله: الأدبُ كوظيفة وجودية، البحث عن الخفّة كردّ فعلٍ على ثقل الحياة.

حتي «لوكريتيوس» ربما كان مدفوعاً بهذه الحاجة، و«اوفيد» ربما: «لوكريتيوس» الذي كان يلتمس، أو اعتقد أنه يلتمس، اللا مبالاة الابيقورية، و«أوفيد» الذي كان يلتمس، أو اعتقد أنه يلتمس، التجسد في حيوات أخرى بناءً على تعاليم «فيثاغورس».

إنني معتاد على اعتبار الأدب بحثاً عن المعرفة. وللانتقال إلى أرض وجودية عليّ أن افكر بالأدب كامتداد لعلم الأناسة (الانثروبولوجيا)، وعلم دراسة مؤسسات وثقافات الأعراق المختلفة (الاثنولوجيا)، وعلم الأساطير (الميثولوجيا).

يردُّ الساحرُ القبلي المسمى: «الشامان»، في مواجهته لوجود الحياة القبلية المحفوف بالخطر (الجفاف والمرض والشرور..) بالتخلّص من جسده الثقيل والطيران إلى عالم اخر، إلى مستوى اخر للإدراك حيث يستطيع العثور على سلطة تغيّر وجه الواقع. وفي قرون وحضارات قريبة العهد منا، حيث تتحمل النساء في القرى معظم ثقل الحياة الصارم، تطير الساحرات ليلاً على عصي المكانس، او حتى على أدوات أخفّ مثل سنابل القمح أو أعواد القش. هذه الرؤى، وقبل أن تصمها محاكم التفتيش بوصمة الزندقة، كانت جزءاً من المخيلة الشعبية، او قد نقول جزءاً من التجربة المعاشة حتى إنني اجدها سمةً ثابتة في علم الاناسة. هذه الصلة بين الأعالي المرغوبة

وبين معاناة الحرمان الواقعي هي الأداة الأناسية التي يخلدها الأدب. أولاً، في الأدب الشفاهي، حيث الطيران إلى عالم آخر شائع الحدوث في القصص الشعبي. ونجد من بين «الوظائف» التي وضع «فلاديمير بروب» قائمة بها في كتابه «أشكال القصص الشعبي» (١٩٦٨) واحدة من مناهج «تحولات البطل» محددة كما يلي:

«يقع الموضوع المطلوب عادةً في مجال «مختلف» أو «آخر»، وربما بعيداً وراء الأفق، أو في عمقٍ أو ارتفاع عموديين هائلين في حالات أخرى».

ثم يضع «بروب» قائمة بعدد كبير من الشواهد على طيران البطل عبر الهواء: على ظهر جواد أو طائر، أو متخفياً في شكل طائر، أو في زورق طائر، أو على بساط طائر، أو على أكتاف عملاق أو شبح، أو في عربة الشيطان. وليس من المبالغة في شيء ربما ربط وظائف «الشامانية» وأعمال السحر الموثقة في المأثور الشعبي وعلم مؤسسات وثقافات الأعراق المختلفة، بسلسلة الصور التي يحتويها الأدب، بل إن العكس هو الصحيح، إذ اعتقد أن العقلانية الأعمق وراء كل عملية أدبية يجب أن تلتمس في الحاجات الأناسية التي تتسق معها.

أود أن أختم هذا الحديث بالإشارة إلى قصة «كافكا» المسماة «فارس الدلو». إنها قصة قصيرة جداً كُتبت في العام ١٩١٧ بلسان الراوي. ونقطة انطلاق هذه القصة الواضحة هي وضعية واقعية في شتاء الحرب آنذاك، والذي كان الأسوء بالنسبة للامبراطورية النمساوية: فقدان الفحم.

يخرج الراوي بدلو فارغ للعثور على فحم من أجل الموقد. ويخدمه الدلو كحصان طوال الطريق. وبالفعل فقد أخذه إلى علو الطابق الثاني من بيت، حيث ظل يترجّح هابطاً وصاعداً كما لو أنه كان يمتطي جملاً. دكان تاجر الفحم في الطابق الأسفل، وراكب الدلو بعيد عنه في الأعالي. وقضى هذا الأخير وقتاً صعباً وهو يحاول توصيل رسالته إلى الرجل الذي كان يودّ الاستجابة لطلبه، إلا أن زوجة الرجل لم تعره اهتماماً. ورجاهما أن يعطياه مقدار ما يحمله معول من أسوأ أنواع الفحم حتى،

رغم انه لا يستطيع الدفع فوراً. فتحلّ زوجة تاجر الفحم مريلتها وتلوّح بها مبعدةً المتطفل وكأنه ذبابة. الدلو خفيف جداً إلى درجة انه يطير براكبه مبتعداً إلى ان يغيب وراء جبال الجليد.

العدد الكبير من قصص «كافكا» القصيرة غامض. وهذه القصة كذلك بشكل خاص. ربما أراد «كافكا» ان يقول لنا إن الخروج بحثاً عن قطعة فحم في ليلة باردة من ليالي الحرب، يغيّر مجرد اهتزازات دلو فارغ إلى رحلة بحث لفارس غير مرغوب به، أو إلى قافلة تعبر الصحراء، أو إلى طيران على بساط سحري. ولكن فكرة الدلو الفارغ ترفعك إلى المستوى الذي يجد فيه المرءُ الأمرين معاً: أنانية الآخرين واستعدادهم للمساعدة. الدلو الفارغ، رمز الرغبة والحرمان والالتماس، يرفعك إلى نقطة لا يعود معها الطلب المتواضع قابلاً للإشباع. ويفتح كلُّ هذا الطريق أمام تأملات بلا نهاية.

تحدثت عن «الشامان» وبطل الحكاية الشعبية، وعن الحرمان الذي يتحوّل إلى خفّة، ويجعل الطيران ممكناً إلى عالم تُشبع فيه كل حاجة بشكل سحري، وتحدثت عن الساحرات وهن يطرن فوق أدوات منزلية متواضعة مثل الدلو. ولكن بطل قصة «كافكا» لا يبدو مسكوناً بقوى شامانية او سحرية، ولا يبدو أن وراء جبال الجليد بلداً سيجد فيه الدلو الفارغ شيئاً يملؤه. وفي الواقع، سيكون الدلو أقل قدرةً على الطيران بمقدار ما يمتلئ.

وهكذا، ونحن نمتطي دلونا، سنواجه الألفية الجديدة من دون أمل العثور على شيء أكثر مما نكون قادرين على جلبه إليها بأنفسنا: الخفّة على سبيل المثال، تلك التي حاولتُ إيضاح فضائلها هنا.

(٢)

السرعة

سابقاً بلن اروي لكم اسطورةً قديمة: «عشق الامبراطور شارلمان» في اواخر ايامه فتاةَ المانية وقلق البارونات في بلاطه كثيراً عندما رأوا العاهل مأخوذاً بعاطفة الحب وغائب الذهن تماماً عن مكانته الملكية، مهملاً شؤون الدولة. وحين توفيت الفتاة ارتاح رجال البلاط ارتياحاً عظيماً، إلا ان هذا الارتياح لم يدم طويلاً، لأن حب «شارلمان» لم يمت بموت الفتاة، إذ أمر بنقل الجثمان المحنط إلى غرفة نومه، ورفض أن ينفصل عنه. وشكَّ الأسقفُ «تورين» الذي اثارته هذه العاطفة المروعة، أن يكون في الأمر نوع من السحر، وأصرَّ على فحص الجثمان، فوجد خاتماً ذا فص ثمين تحت لسان الفتاة الميتة. وما أن أصبح الخاتم بين يدي «تورين» حتى عشقه «شارلمان» وأمر بدفن الفتاة بسرعة. ولكي يتخلص «تورين» من هذه الوضعية المحرجة، القى بالخاتم في بحيرة «كونستانس». وهكذا عشق «شارلمان» البحيرة، ولم يعد يستطيع مغادرة شواطئها».

هذه الأسطورة المأخوذة من كتاب حول السحر، وردت بإيجاز أكبر مما سجّلته في كتاب ملحوظات غير منشور، لدى الفرنسي «جول باربي دو رفيلي» (يمكن أن تجدوها في هوامش طبعة بلياد لأعمال «باربي دو رفيلي - ١. ١٣١٥)، ظلّت تراودني منذ أن قرأتها، كما لو أن تعويذة الخاتم تواصل فعاليتها عبر وسيط القصة.

دعوني أحاول إيضاح لماذا تستطيع قصة مثل هذه أن تكون آسرةً إلى هذا الحد بالنسبة لنا. ما لدينا هو سلسلة أحداث مترابطة غير طبيعية إجمالاً: حب رجل هرم لفتاةٍ شابة، وهوس اشتهاء الموتى، وحافز شذوذ جنسي، في حين يستقر كل شيء في النهاية في تأمل كئيب بالملك الهرم

وهو يحدق هائماً في البحيرة: «عينا «شارلمان» ثابتتان على بحيرة «كونستانس» وهو غارق في حالة حب مع الهاوية».

ويجيء تسجيل «دو رفيلي» لهذه القصة في مقطع من (عشيقة هرمة ـ ص ٢٢١) حيث يضع لها حاشية تربطها بالقصة.

للإمساك بهذه السلسلة من الأحداث معاً وفهمها، هنالك صلة لفظية: كلمة «حب» أو «عاطفة» تنشىء تواصلاً بين مختلف أشكال الانجذاب. وهنالك صلة حكائية أيضاً: الخاتم السحري الذي ينشىء علاقة منطقية (علاقة السبب بالنتيجة) بين الأحداث المختلفة. وما هو معبَّرٌ عنه بإيقاع القصة اكثر مما هو معبُر عنه بالأحداث المروية، هو اندفاع الرغبة نحو شيء لا وجود له، والغياب والفقدان المرموز لهما بدائرة الخاتم الفارغة.

وبالطريقة نفسها، تندفع القصة كلها مع إحساس بالموت، بشارلمان وهو يصارع ضده محموماً باستماتة، متعلقاً بآخر خفقات الحياة، حمّى من النوع الذي يهدأ أخيراً في تأمل البحيرة. إلا أن بطل القصة الحقيقي هو الخاتم السحري، لأن تنقلات الخاتم هي التي تحدّد حركات الشخصيات، ولأن الخاتم هو الذي يقيم العلاقات فيما بينها. وحول هذا الشيء السحري يتشكل نوعٌ من حقل قوّة هو في الحقيقة أرض القصة نفسها. وبإمكاننا القول إن الشيء السحري إشارة من عالم خارجي واضحة تكشف عن الصلة بين الناس أو بين الأحداث. إن لها وظيفة حكائية يمكن أن نتتبع علائم تاريخها في قصص البطولة النورمانية ورومانسيات الفروسية، وهي وظيفة تواصل الظهور في قصائد عصر النهضة الإيطالية.

في كتاب «اورلاندو المتوحش» للكاتب «اريوستو» نجد سلسلة لا تنتهي من تبادل السيوف والدروع والخوذات والخيول، وكلها مسكون بخصائص معينة. بهذه الطريقة، يمكن وصف الحبكة بتعابير التغير الذي يطرأ على ملكيّة عدد معين من الأشياء، كل واحد منها مسكون بقوى معينة تحدّد العلاقات بين شخصيات معينة.

في الحكاية الواقعية تصبح خوذة الفارس «مامبرينو» طاسة حلاق، إلا انها لا تفقد اهميتها ومعناها لهذا السبب، وبالطريقة نفسها يلتصق ثقل

ضخم بكل الأشياء التي ينقذها «روبنسون كروزو» من حطام السفينة او يصنعها بيديه. واجد نفسي مدفوعاً إلى القول إنه في اللحظة التي يظهر فيها شيء في الحكاية، يصبح مشحوناً بقوة خاصة، ويصبح شبيهاً بقطب مغناطيسي، عقدة في شبكة علاقات لا مرئية. إن رمزية شيء ما قد تكون اكثر او اقل وضوحاً، إلا انها تظل موجودة هناك دائماً. وقد نقول حتى ان اي شيء في الحكاية هو سحري دائماً.

وبالعودة إلى أسطورة «شارلمان»، نجد ان لها تقاليد ادبية في اللغة الإيطالية. يقص علينا «بترارك» في كتابه «رسائل عائلية» (١. ٤) أنه سمع هذه «الحكاية الحزينة» والتي يقول إنه لا يصدقها خلال زيارته لضريح «شارلمان» في «أكس لاشابيل». والقصة في لغة «بترارك» اللاتينية اكثر غنى بمغزاها الأخلاقي والتفاصيل والشعور ايضاً: «تحسس أسقف «كولون» منصاعاً لصوت إعجازي من السماء، ما تحت لسان الجثة المتصلب والبارد بأصابعه...». إلا انني افضّلُ بيني وبين نفسي كثيراً الخلاصة العارية التي يترك فيها كل شيء للمخيلة، والسرعة التي تتتابع فيها الأحداث، موصلةً شعوراً بالحتمية.

وتعود الأسطورة إلى الظهور في لغة القرن السادس عشر الإيطالي المنمقة، وبنسخ متنوعة، حيث يحظى فيها الجانب المتعلق بالشتهاء الموتى بالمزيد من التوكيد.

الكاتب الروائي الفينيسي «سيباستيانو ايرتزو» يضع على لسان «شارلمان» وهو في فراشه مع الجثة، بضع صفحات من الندب. من جانب آخر، لا يكاد يحظى جانب الشذوذ الجنسي (عاطفة الامبراطور تجاه الاسقف) إلا بتلميح بسيط أو يُشطب كلياً كما في إحدى اكثر اطروحات القرن السادس عشر عن الحب شهرة للكاتب «جوزيبي بيتيوسي» والتي تنتهي فيها القصة بالعثور على الخاتم.

فيما يتعلق بالنهاية، لا يُشار لدى «بترارك» ومن تابعه من الإيطاليين إلى بحيرة «كونستانس» لأن الحدث كله يقع في «اكس لا شابيل» مادامت الأسطورة، كما يُفترض، تفسير لأصل وجود القصر والكنيسة اللذين

يناهضا الإمبراطور هناك. وفي هذه النسخة يُلقى بالخاتم في مستنقع ويتنشق الإمبراطور روائحه كما لو أنه يتنشق عطوراً. في الوقت الذي يستخدم فيه مياهه للرحلة مبتهجاً. وهنا توجد صلة بأساطير محلية أخرى تدور حول أصول الينابيع الساخنة. وهي تفاصيل تضع مزيداً من التوكيد حتى على نوعية الدفن بالنسبة لعلاقة الحب.

وحتى في زمن أقدم من هذا، كانت هناك الموروثات الألمانية القروسطية التي درسها «غاستون باريس». وتتعامل هذه الموروثات مع حب «شارلمان» لامرأة ميتة بتنويعات مختلفة تجعل منها قصة مختلفة تماماً. فأحياناً تكون المحبوبة زوجة الامبراطور الشرعية التي تستخدم الخاتم لتأمين إخلاصه. وأحيانا تكون المحبوبة جنية أو حورية تموت عندما يؤخذ الخاتم منها. وأحياناً تكون امرأة تبدو حية ولكن حالما يؤخذ الخاتم منها تتكشف عن جثة. في أساس كل هذا قد تكون هناك قصة من قصص البطولة الاسكندنافية: ينام ملك «النرويج» «هارالد» مع زوجته المتوفاة الملفوفة بعباءة سحرية تمنحها مظهر الوجود الحي. وبكلمة مختصرة أن ماهو مفقود في النسخ القروسطية التي جمعها «باريس» هو سلسلة حلقات الأحداث. أما ماهو مفقود لدى «بترارك» وكتاب عصر النهضة فهو سرعة السرد. لهذا السبب مازلتُ أفضّل النسخة التي كتبها «باربي دو رفيلي» رغم بدائية أسلوبها. سر القصة يكمن في اقتصادها: الأحداث، مهما كان من طولها، تصبح شكلاً بارز الشكلانية، يترابط بوساطة قطع على امتداد خط مستقيم ذي نمط متعرّج يوحي بحركة متواصلة.

لا أريد بهذا القول أن السرعة قيمة في حد ذاتها. فقد يتباطأ زمن القصّ وقد يكون دائرياً أو بلا حركة. ومهما كان الأمر، فإن القصة سيرورة تتم على امتداد الزمن الذي تستغرقه، سحر يؤدي فعله خلال مرور الزمن، إما بتقليصه أو تمديده.

ويستخدم الحكواتيون الصقليون تعبير: «يجري الزمنُ بلا زمن في القصة» عندما يريدون إهمال الروابط أو تعيين فجوات بين الأشهر والسنوات حتى إن تقنية القص الشفاهي في الموروث الشعبي تسيرُ وفق

معيار وظيفي. إنها تهمل التفاصيل غير الضرورية إلا أنها تشدّد على التكرار: على سبيل المثال، عندما تتضمن الحكاية سلسلةً من العقبات نفسها التي يجب التغلب عليها من قبل أناس مختلفين. وتكمن لذة الطفل في الإصغاء إلى القصص جزئياً في انتظار الأشياء التي يتوقع تكرارها: الأوضاع والتعابير والصيغ. وبالضبط مثلما تساعد القوافي على خلق الإيقاع في القصائد والأغاني، تقوم الأحداث في القصّ النثري بوظيفة القافية. أسطورة «شارلمان» قصٌّ على درجة عالية من التأثير، لأنها سلسلة أحداث يرجع بعضها صدى بعض مثلما تفعل القوافي في القصيدة. ولئن انجذبتُ في مرحلة معينة من مهنتي ككاتب إلى الحكاية الشعبية وقصص الجنيات، فإن هذا لم يكن بسبب ولاء لموروث عرقي (أنا جذوري متغرسة في إيطاليا عالية وحديثة كلياً)، ولا كان بسبب الحنين إلى أشياء قرأتها وأنا طفل (الطفلُ في عائلتي لا يستطيع إلا قراءة الكتب التعليمية وذات الأساس العلمي بخاصة). كان السببُ بالأحرى هو اهتمامي بالأسلوب والبنية والاقتصاد والإيقاع والمنطق الصلب الذي رويت به.

ووجدتُ خلال عملي على إعادة صياغة الحكايات الشعبية الإيطالية كما سجّلها باحثو القرن الماضي، متعةً أكبر كلما كان النص الأصلي في غاية الإيجاز. وهذا ما حاولتُ أن أوصله محترماً الإيجاز، ومحاولاً تحقيق أكبر قوة قصٍّ ممكنة في الوقت نفسه.

خذوا الحكاية رقم (٥٧) من كتاب «القصص الشعبي الإيطالي» على سبيل المثال: «مرض ملك وقال له أطباؤه: يا صاحب الجلالة إذا أردت أن تحسّن صحتك يجب أن تحصل على ريشة واحدة من ريش الغول. ولن يكون هذا سهلاً، لأن الغول يأكل كل إنسان يراه. وأذاع الملك بغيته بين الناس جميعاً، ولكن لم يكن أحد راغب في الذهاب إلى الغول. وعندئذ طلب من أحد أكثر جلسائه شجاعة وولاءً أن يذهب فقال: «سأذهب». ودلّوا الرجل على الطريق، وقيل له: «توجد على قمة الجبل سبعة كهوف والغول يسكن في واحد منها». وبدأ الرجلُ رحلته وسار حتى خيّم الظلام، فتوقف عند خان للمبيت...»

لم تقل أي كلمة عن المرض الذي يعاني منه الملك، أو لماذا يجب أن يكون للغول ريش، أو ما هي هذه الكهوف وما هي سماتها. إلا أن كل شيء مشار إليه في الحكاية يمتلك وظيفة ضرورية في الحبكة. الاقتصاد في التعبير هو أول سمة من سمات الحكاية الشعبية. وتُروى معظم المغامرات في الأراضي الغريبة والعين مركّزة على ما هو جوهري من دون زخرفة. ودائماً هناك معركة مع الزمن، مع العقبات التي تمنع أو تعيق تحقيق الرغبة أو استعادة امتلاك شيء محبوب إلا أنه مفقود. أو يمكن إيقاف الزمن كلّياً كما في قلعة «الحسناء النائمة». ولتحقيق هذا، كان على «تشارلس بيرول» أن يكتب ما يلي فقط: «حتى القطط على المدفأة، وكلها مثقلة بلحوم العجل وطائر التدرج، راحت في سبات ومعها النار». كل هذا حدث في لحظة: «لم يستغرق عمل الجنيات زمناً طويلاً».

نسبية الزمن هي موضوع الحكاية الشعبية المعروف في كل مكان تقريباً: يقوم شخص برحلة إلى عالم آخر يعتقد أنها استغرقت سويعات، رغم أنه حين يعود لا يستطيع التعرف على قريته لأن سنوات وسنوات تكون قد مرّت منذ أن غادرها. وبالطبع، وفي بواكير الأدب الأمريكي، كانت هذه موضوعة حكاية «ريب فان وينكل» للكاتب «واشنطن ارفينج»، والتي حظيت بمكانة الأسطورة المؤسسة لمجتمعكم المتغيّر دائماً وأبداً.

هذه الفكرة الرئيسة يمكن تفسيرها أيضا كحبكة رمزية تشير إلى زمن القصّ، وإلى الطريقة التي لا يمكن معها أن يُقاس على أرضية الزمن الواقعي. والدلالة نفسها يمكن أن تُشاهد في السيرورة المعاكسة: في مدّ الزمن بوساطة التوليد الداخلي لقصة من قصة أخرى، وهي سمة رواية القصة الشرقية. تحكي «شهرزاد» قصة يحكي فيها شخص ما قصةً، وهذه الأخيرة يحكي فيها شخص لآخر قصةً.. وهكذا. ويتضمّن الفنُّ الذي يمكّن «شهرزاد» من الحفاظ على حياتها كل ليلة، معرفة كيفية ربط كل قصة بأخرى، والتوقف في اللحظة المناسبة تماماً. وهما طريقتان في معالجة تواصل الزمن وانقطاعه. إنهما سرّ الإيقاع وطريقةٌ للقبض على الزمن نستطيع التعرّف عليها منذ البداية: في الملحمة بوساطة مؤثرات أوزان

الشعور، وهي الفضل التشويقي بوساطة المؤشرات التي تجعلنا نتوق إلى معرفة ما سيحكى بعد

كل شخص يعرف الشعور بعدم الارتياح حينما يبدأ شخص بقول طرفة من دون أن يكون ماهراً في سردها. فيلخبط كل شيء، وأعني بالدرجة الأولى. الصلات والإيقاعات وهذا الشعور حاضر في إحدى قصص «بوكاتشيو» المكرسة في الحقيقة لفن حكاية القصة تخرج مجموعة مرحة من السيدات والسادة، ضيوف سيدة فلورنسية في بيتها الريفي، للنزهة بعد الغداء إلى مكان لطيف آخر في الجوار. وللترفيه عن المجموعة خلال الطريق، يعرض أحد الرجال أن يحكي قصة:

«. يا سيدة «أوريتا». لو سمحت، سأحملك طوال الشطر الأعظم من الطريق الذي سنقطعه على ظهور الخيل، بإحدى أفضل القصص في العالم».

وردت السيدة: «أرجوك أن تفعل يا سيدي. سيكون هذا لطفاً عظيماً منك»

ولدى سماعه هذا، بدأ السيد الفارس، الذي ربما كان نجاحه مع سيف على الجانب، لا يفضل نجاحه مع قصة على اللسان، قصته التي كانت جميلة جداً بالفعل. ولكن ما العمل مع تكراره للكلمة نفسها ثلاث أو أربع أو ست مرات، مرة بعد مرة، وتلخيصه المكرر للنقط المهمة مقولة بعد أخرى، وجملته: «لم أقل هذا بطريقة سليمة!» وغلطه في وضع اسم مكان محل آخر. لقد أفسد القصة بشكل مروع، وكان إلقاؤه بائساً جداً أيضاً، وبعيداً تماماً عن التجاوب مع ظروف وخصائص أشخاصه.

السيدة «أوريتا» وهي تصغي إليه كانت تنضح عرقاً مرة بعد أخرى، ويصاب قلبها بالغم كما لو كانت مريضة على وشك الموت. وأخيراً، وبعد أن صارت غير قادرة على تحمل المزيد من التعذيب وهي تشاهد السيد يتخبط في المتاهة التي يصنعها، قالت بلطف: «سيدي، لحصانك هذا هرولة قاسية جداً.. أرجوك أنزلني لأسير على قدمي مرة أخرى».

القصة حصان، واسطة نقل ذات خطوات خاصة بها، خببٌ او هرولة وفقاً للمسافة، أو الأرض التي عليها أن ترحل عليها. ولكن السرعة التي يتحدث عنها «بوكاتشيو» هي سرعة فكرية، لأن قائمة أغلاط الراوي الأخرق انتهاك للإيقاع قبل أي شيء آخر، وهي فشل في الأسلوب أيضاً، لأنه لم يستخدم التعابير المناسبة، لا للشخصيات ولا للأحداث. وبكلمات أخرى حتى تصحيح الأسلوب، إنما هو قضية تكيّف سريع ورشاقة فكر وتعبير معاً.

الحصان بوصفه رمزاً للسرعة، وحتى لسرعة الفكر، يجري عبر التاريخ الأدبي كله، منذراً بكل إشكاليات وجهة النظر التقنية الخاصة بكل منا. عصر السرعة في المعلومات كما في المواصلات تفتتحهُ إحدى أجمل المقالات في الأدب الإنجليزي، مقالة «توماس دي كوينسي» المعنونة «عربة البريد الإنجليزي». فهم هذا الكاتب في العام ١٨٤٩ سلفاً كل شيء نعرفه الآن عن عالم الطرق السريعة المكتظ بما في ذلك الاصطدامات المميتة الناتجة عن السرعة العالية.

في الفصل المسمى «رؤيا الموت المفاجيء»، يصف «دي كوينسي» رحلة ليلية في صندوق عربة بريد سريعة، مع سائق عربة عملاق يغط في النوم. ويضع الاكتمال التقني لوسيلة المواصلات، وتحويل السائق إلى شيء أعمى غير حي، المسافر تحت رحمة آلة ميكانيكية عنيدة. ويصبح «دي كوينسي» بصفاء إدراك تبعثه جرعة من اللودانيوم، واعياً بأن الخيول تجري من دون أن يسيطر عليها شيء بسرعة ٣٠ ميلاً في الساعة على الجانب الخاطئ من الطريق، وهو ما يعني كارثة مؤكدة، ليس بالنسبة لعربة البريد السريعة والمتينة، وإنما لأول عربة سيئة الحظ تجيء من الاتجاه المعاكس على ذلك الطريق. وبالفعل، يشاهد «دي كوينسي» في نهاية الشارع المستقيم المشجر، والذي يبدو مثل ممر داخل كنيسة قوطية «عربة هشة من القصب» تحمل زوجين شابين، وتسير بسرعة ميل واحد في الساعة... «بينهما وبين الأبدية، وفق كل الحسابات الإنسانية، لم تبق سوى دقيقة ونصف..»

ويصرخ «دي كوينسي»: علي كانت الخطوة الأولى، والثانية من أجل الشباب، والثالثة من أجل الله».

حساب هذه الثواني القليلة لم يتحسن حتى في عصر أصبحت فيه تجربة السرعات العالية واقعة أساسية في الحياة. لمحة العين الخاطفة وفكر الإنسان وجناح الملاك. ما الذي من هذه يمتلك سرعةً تكفي للمروق بين السؤال والجواب، ويفصل أحدهما عن الآخر؟ «الضوء لا يخطو فوق تدرجاته بشكل غير قابل للقسمة يفوق ما فعله وصولنا الكامل الانتصار، وهو يطغى على محاولات هرب العربة الهشة». وينجح «دي كوينسي» في توصيل إحساس بلحظة قصيرة جداً من الزمن، لحظة رغم قصرها تحتوي على الجانبين معاً: حسابات الاصطدام المحتوم تقنياً، وما لا يمكن وزنه بدقة (دور الله في القضية)، وذلك لتقدير أي واحدة من الاثنين لا تصدم الأخرى.

الموضوع الرئيس الذي يهمنا هنا، ليس السرعة المادية، بل العلاقة بين السرعة المادية وسرعة الفكر. وكان هذا الموضوع محل اهتمام شاعر إيطالي من جيل دي كوينسي أيضاً. لقد أشغل «جياكومو ليوباردي» الذي كان شبابه مستقراً على قدر ما يستطيع المرءُ التخيل، لحظة نادرة ممتعة حينما كتب في دفتر يومياته «أفكار طارئة» ما يلي:

«سرعة الخيول، على سبيل المثال، سواء شوهدت أم جُرِّبت، أعني حين تحملك، ممتعة جداً في حد ذاتها، أي بمرح وطاقة وقوة وشفافية شعور حياة مثل هذه. إنها في غالب الأحوال تمنحك فكرةً عن المطلق حقاً: تعلو بروحك، تحصنها».

وبعد بضعة شهور تالية، يطوِّر «ليوباردي» تأملاته حول موضوع السرعة في هذه اليوميات، ويبدأ عند نقطة معينة بالحديث عن الأسلوب الأدبي:

«تسرنا سرعة وإيجاز الأسلوب، لأنها تعرض الفكر وهو في حالة تدفق أفكار متزامنة، أو يتلو بعضها بعضاً، متسارعةً بحيث تبدو متزامنة. وتجعل الفكر طافياً فوق مثل هذه الغزارة من الأفكار

والصور أو المشاعر الروحية، إما لأنه لا يستطيع احتضانها كلها أو كل واحدة منها على حدة، أو لأنه لا وقت لديه ليكون كسولاً وخالياً من المشاعر. إن قوة الأسلوب الشعري والتي تماثل قوة السرعة بالمعنى الواسع، سارة بسبب هذه النتائج وحدها، ولا تتوقف على شيء آخر. قد تنبثق متعة الأفكار المتزامنة، إما من كل كلمة على حدة، سواء أكانت حرفية أم مجازية، من ترتيبها، من انعطاف التعبير، أو حتى من إخفاء كلمات أو تعابير أخرى» (٣ نوفمبر ١٨٢١).

واعتقد أن «غاليلو غاليلي» هو أول من استخدم الحصان كاستعارة للتعبير عن سرعة الفكر. كتب في مؤلفه «المجرّب» محاججاً أحد خصومه الذي أسند «نظرياته» بعدد واسع من شواهد الأدب الكلاسيكي:

«إذا كان الحديث حول مشكلة صعبة يشبه حمل الأثقال، حيث يستطيع عدد كبير من الخيول حمل أكياس حبوب أكثر مما يحمل حصان واحد، فسأسلم بأن أحاديث عدة تؤدي الغرض أفضل من حديث واحد. ولكن الحديث يشبه المسير وليس الحمل، ويمكن أن يكون فرسٌ واحد سائرٌ أسرع من مائة من كائنات الجر».

«الحديث» أو «أن تتحدث» لدى «غاليلو»، يعني التعقل، وفي أكثر الأحيان التعقل الاستدلالي. «الحديث يشبه المسير»: قد تكون هذه العبارة إعلان «غاليلو» الإيمان بالأسلوب كمنهج فكر وذوق أدبي. التفكير الجيد بالنسبة له يعني السرعة والرشاقة في التعقل، والاقتصاد في المعالجة، ولكن استخدام الشواهد المبتكرة أيضاً.

هنالك ولعٌ معين بالحصان أيضاً في استعارات «غاليلو». وقد أحصيتُ في دراسة قمتُ بها ذات يوم للاستعارة عنده في كتاب «المجرّب» ما لا يقل عن أحد عشر شاهداً ذا دلالة، يتحدث فيها عن الخيول كصورة للحركة، ومن ثم أداة للتجارب الحركية، وبوصفها شكلاً للطبيعة بكل تعقيداتها وجمالها أيضاً، وبوصفها شكلاً يقدح زناد المخيلة حين تخضع الخيول، في وضع افتراضي، لتجارب بعيد احتمال وقوعها، أو تنمو إلى نسب عملاقة. وكل هذا بمعزل عن المقارنة بين التعقل والسباق: «الحديث يشبه المسير».

في حوار موضوعه «نظاما العالم الرئيسان» تتشخص سرعة الفكر في «ساجريدو»، وهو شخصية تتدخل في النقاش الدائر بين «سيمبيلتشو البطليموسي» و«سالفياتي الكو برنيكي».

يمثل «سالفياتي» و«ساجريدو» واجهتين مختلفتين لمزاج «غاليلو». «سالفياتي» عقلاني ومنهجي صارم يتقدم بتمهل ورزانة، أما «ساجريدو»، فإنه «بأسلوب كلامه الخاطف» يصل إلى نتائج لم تطرح بعد، ويدفع بكل فكرة إلى اقصى تبعاتها، اي إلى اقصى ما يمكن أن ينتج عنها. «ساجريدو» هو من يطرح الافتراضات حول ما يمكن أن تكون عليه الحياة على القمر، أو ما الذي سيحدث لو توقفت الأرض عن الدوران. ولكن «سالفياتي» هو من يعرّف سلّم القيم التي يضع «غاليلو» بينها سرعة الفكر: التعقلية الفورية من دون المرور من حال إلى حال هي تعقّلية العقل الإلهي المتفوق على عقل الإنسان بشكل مطلق، ذلك الذي لا يجب رفضه في أي حال من الأحوال، أو اعتباره لا شيء، مادام انه من إبداع الله، ومادام انه تصوّر وفهم وأنجز أشياء مدهشة عبر الزمن. عند هذه النقطة يتدخل «ساجريدو» ممتدحاً بحماسة أعظم إبداعٍ إنساني: الأبجدية:

«.. ولكن فوق كل الابتكارات المدهشة، ايُّ عقل هائل هو عقل ذلك الذي حلم بإيجاد وسائل لتوصيل أعمق افكاره إلى اي شخص آخر مهما تباعدت بينهما المسافة مكاناً وزماناً!؟ للحديث مع أولئك الذين يعيشون في الهند، للحديث مع اولئك الذين لم يولدوا بعد، ومع من ولدوا قبل الف او عشرة آلاف عام؟ وباي أداة! كل هذا باستخدام مصفوفات منوّعة من عشرين حرفاً صغيراً على صفحة!».

في حديثي الأخير عن الخفّة، اقتطفتُ كلماتٍ من «لوكريتيوس» الذي رأى في تركيبات الحروف الأبجدية نموذج بنية المادة الذرية غير الملموسة، والآن استعير كلمات «غاليلو» الذي رأى في تركيبات حروف الأبجدية (المصفوفات المنوّعة من عشرين حرفاً صغيراً على صفحة) الأداة النهائية للاتصال، الاتصال بين اناس متباعدين زماناً ومكاناً كما يقول «غاليلو». إلا

أن علينا أن نضيف أيضاً الصلة المباشرة التي تقيمها الكتابة بين كل ماهو موجود أو محتمل الوجود.

ولأنني في كلِّ محاضرةٍ من محاضراتي وضعتُ لنفسي مهمة التوصية بقيمةٍ خاصة قريبة من قلبي للألفية القادمة، فإن القيمة، التي أرى أن أوصي بها اليوم هي بالتحديد هذه: في عصر تنتصر فيه وسط الاعلام الواسعة الانتشار والسريعة بشكل يفوق الخيال، مهدّدة بتسطيح كل اتصال وتحويله إلى سطح واحد متجانس، وظيفةُ الأدب هي الاتصال بين أشياء مختلفة لأنها ببساطة مختلفة. ليس لثلم حدة الاختلاف بينها، بل لزيادة الحدة حتى، تبعاً للميل الصادق للغة المكتوبة.

لقد فرض علينا عصرُ المحرك السرعة بوصفها كميةً قابلة للقياس، وسجلاً لما هو علامات طريق في تاريخ تقدم البشر والآلات. ولكن سرعة الفكر لا يمكن قياسها، ولا تسمح بإجراء منافسات ومقارنات، ولا يمكن عرض نتائجها في منظور تاريخي.

سرعةُ الفكر ثمينة في حد ذاتها بسبب المتعة التي تمنحها لأي امرئ حساس تجاه شيء مثل هذا، وليس من أجل استخدام عملي يمكن أن ينتج عنها. إن قطعة تعقل خاطفة ليست أفضل بالضرورة من قطعة تعقل طويلة، إنها تختلف عنها، إلا أنها توصل شيئاً خاصاً ينبع بكل بساطة من مجرد انخطافها ذاته.

قلتُ في البداية إن أي قيمة أو فضيلة أختارها موضوعاً لمحاضراتي لا تستثني نقيضها. ولهذا كان احترامي للثقل متضمناً في إشادتي بالخفة. والأمر نفسه مع تفضيلي السرعة. إنه لا يفرض إنكار متع التمهل. فقد أنتج الأدب تقنياتٍ متنوعة لتبطيء مسار الزمن. وأشرت آنفاً إلى «التكرار». وسأقول الآن كلمةً عن «الاستطراد».

الزمنُ في الحياة العملية شكل من أشكال الثروة التي نبخل بها. الزمنُ في الأدب شكل من أشكال الثروة التي يجب أن نُصرف بسخاء وبانفصال عنها. ليس علينا أن نكون أول من يصل إلى خط النهاية المحدد مسبقاً. بل

على العكس، ادخار الوقت أمر جيد، لأنه بمقدار ما ندّخر اكثر يكون تحملنا للخسارة أكبر.

سرعةُ الفكر والأسلوب تعني قبل كل شيء الرشاقة والحركية والسهولة، وكلها خصائص تسير مع الكتابة، حيث يكون من الطبيعي ان نستطرد، ان نقفز من موضوع إلى اخر، ان نفقد الخيط مئات المرات ونجده ثانية بعد اكثر من مائة انعطاف واستدارة.

إبداع «لورنس ستيرنر» العظيم كان الرواية المؤلفة كلّياً من الاستطرادات. وهو المثال الذي احتذاه «ديدرو». الاستطراد استراتيجية لاستبعاد النهاية، مضاعفةُ الزمن داخل العمل الادبي، مراوغةٌ دائمة او هرب. هربٌ من ماذا؟ من الموت بالطبع كما يقول «كارلو ليڤي» في مقدمة كتبها لترجمة إيطالية لرواية «تريستام شاندي». قلة من الناس يمكن ان تتصور «ليڤي» معجباً بـ «ستيرنر»، ولكن سرّه الخاص يكمن حقاً في إدخال روح الاستطراد، والشعور بلا نهائية الزمن حتى في ملاحظة المشاكل الاجتماعية. يكتب «ليڤي»:

«الساعة هي رمز شاندي» الأول. فتحت تأثيرها خُلِقَ، وتحت تأثيرها يبدأ سوء حظوظه وهو الأمر الذي يتوحّد ويتماثل مع رمز الزمن هنا. الموت مختبيء في الساعات كما قالت «بيلي»، وتعاسة حياة الفرد، وهذه الشظية، وهذا الشيء المنقسم وغير الموّحد والخالي من الكلّية: الموت، والذي هو الزمن.

زمن الإفراد والانفصال، الوقت المجرد الذي يكر باتجاه نهايته. «تريستام شاندي» لا يريد ان يولد لأنه لا يريد ان يموت. شرعية كل وسيلة وشرعيُ كل سلاح يستخدمهُ المرءُ ليحمي نفسه من الزمن والموت. ولكن كان الخط المستقيم هو المسافة الأقصر بين نقطتين مقررتين ومحتمتين، فإن الاستطراد سيطيله. ولكن غدت هذه الاستطرادات في غاية التعقيد والتشابك والالتواء والسرعة بحيث تخفي العلائم الدالة عليها - من يدري - ربما ان يجدنا الموت وربما يضل الزمن طريقه وربما استطعنا البقاء مختفين في مخابئنا المتحولة».

الكلماتُ. الكلماتُ هي ما يجعلني افكر. ولانني لستُ مكرساً لتجوال لا هدف له، أودُّ أن اقول بالأحرى انني افضّل تسليم امري للخط المستقيم على امل ان يستمر الخط في المطلق، جاعلاً مني شخصاً لا يمكن الوصول إليه. افضّل أن أحسب على نطاق واسع منحنى مسار هروبي متوقعاً انني سأكون قادراً على إطلاق نفسي مثل سهم والاختفاء وراء الأفق. أو أفعل شيئاً آخر، إذا اغلقت طريقي عقبات عديدة، أن احسب سلسلة من القطع على امتداد خط مستقيم ستقودني خارجاً من المتاهة بأسرع ما يمكن.

منذ أيام شبابي كان شعاري الشخصي القول اللاتيني القديم: «اسرع بتمهل (festina lente)»، وربما كان ما اجتذبني إلى هذا الشعار اكثر حتى من الكلمات والفكرة، رمزاه الموحيان. قد تتذكرون ذلك الناشر الإنسانوي الفينيسي الكبير «الدوس مانوتيوس» الذي رمز للشعار: «اسرع بتمهل» بصورة دولفين ملتفّ حول مرساة سفينة وضعها على كل أغلفة كتبه. لقد استوعبتُ سيولة وكثافة العمل الفكري في صورة هذه العلامة التجارية الأنيقة، والتي علّق عليها «ايرازموس» من «روتردام» في بضع صفحات لا تنسى.

ولكن الدولفين والمرساة ينتمي كلاهما إلى عالم واحد، عالم الرموز البحرية، وقد فضّلت دائماً الرموز التي تقذف بأشكال متنافرة وغامضة سويةً كما في الرسوم الملغزة، مثلما هو حال الفراشة وسرطان البحر اللذين يفسّران شعار «اسرع بتمهل» في مجموعة «باولو جوفيو» لرسوم القرن السادس عشر. الفراشة وسرطان البحر كلاهما غير مألوف، وكلاهما ذو شكل متماثل هندسياً، وينشأ بينهما نوع من التناغم غير المتوقع.

استهدف عملي ككاتب منذ البداية متابعة آثار التماع برق الدوائر الكهربائية الفكرية التي تقبض على نقط متباعدة عن بعضها البعض مكاناً وزماناً وتربطها معاً. وبحثتُ دائماً بسبب حبي لقصص المغامرات والجنيات عن المكافئ لشيء من طاقة داخلية، وشيء من حركة الفكر. واستهدفت دائماً الصورة والحركة اللتين تنبثقان من المخيلة بشكل طبيعي، واعياً في الوقت نفسه أن الإنسان لا يستطيع الحديث عن نتيجة محدّدة

إلى ان يتحول جدول المخيلة هذا إلى كلمات. وتماماً، كما هو الأمر بالنسبة للشاعر الذي يكتب الشعر، كذلك هو الأمرُ بالنسبة لكاتب النثر: يتوقف النجاح على لباقة التعبير اللفظي الناتج غالباً عن التماع إلهام سريع، إلا انه يستدعي كقاعدة، بحثاً دائباً عن الكلمة الصائبة، الكلمة التي تكون في محلها تماماً، لأن الجملة التي لا يمكن استبدال كلمة فيها بكلمة اخرى، هي الزواج الأكثر فعالية بين الأصوات والإدراكات.

إنني مقتنع بأن كتابة النثر لا يجب أن تختلف عن كتابة الشعر، ففي كلا الحالين القضية هي قضية بحث عن التعبير الذي لا يُضاهى، التعبير الذي لا يُنسى: الموجز والمركز.

في الأعمال الطويلة جداً من الصعب الحفاظ على توتر من هذا النوع وإطالته، إلا انني مزاجياً أشعر بنفسي أكثر راحةً مع الأعمال القصيرة: معظم أعمالي يحتوي على قصص قصير.

على سبيل المثال، لا يمكن تحقيق النوع الذي جرّبته في كتابة: «صور كونية» و«الرحم صفر»، وذلك بمنح أفكار مجردة عن المكان والزمان شكلاً حكائياً، إلا ضمن مدى موجز لقصة قصيرة. ولكنني جرّبتُ في مؤلفات أكثر قصراً، وبسردٍ في نطاق مقياس أصغر، شيئاً يقع ما بين الحكاية الخرافية وقصيدة النثر الصغيرة في كتابي «مدن لا مرئية»، والعمل الأقرب عهداً أوصافي في كتاب «بالومار». الايجاز او الطول في نصٍ ما معيار خارجي بالطبع، إلا أنني أتحدث هنا عن تكثيف خاص، حتى لو أمكن الوصول إليه في قصٍ أوسع مجالاً لا يجد بعده المناسب إلاّ في صفحة واحدة.

في تفضيلي هذا للأشكال الأدبية القصيرة لست إلا متابعاً لرسالة الأدب الإيطالي الحقة، ذلك الذي يندر فيه الروائيون إلا انه غني بالشعراء. الشعراء الذين يعطون أفضل ما لديهم في نصوص تحتوي صفحاتها القليلة على أعلى درجات الفكر والإبداع حتى حين يكتبون النثر. هذا هو حال كتاب لا يوازيه شيء في الآداب الأخرى: «مقالات وحوارات» ليوباردي.

الأدب الأمريكي يمتلك تراثاً من القصص القصير، رائعاً ومزدهراً. وبالفعل أود أن أقول إن أثمن جواهر هذا النوع موجودة هنا، ولكن التمييز المتزمت الذي وضعه أصحاب دور النشر (إما قصة قصيرة أو رواية) يستثني ويستبعد الأشكال القصيرة الأخرى المحتملة، (تلك التي لايزال العثور عليها ممكناً في الأعمال النثرية للشعراء الأمريكيين الكبار، بدءاًمن عمل «والت ويتمان» «أيام الإنسان» وحتى العديد من صفحات «وليم كارلوس وليمز»).

إن متطلبات تجارة النشر والطباعة «صنم» لا يجب أن يُسمح له بمنعنا من تجربةِ أشكالٍ جديدة. وعند هذه النقطة أودُّ تسديدَ الانتباه إلى حقلِ أشكالِ الأدب القصيرة والغنيّة التي يستغرقها كلها مصطلح أسلوب المحتوى وتركيزه.

إنني أفكر بعمل «بول فاليري» (السيد تيست) وعددٍ كبير من مقالاته، وقصائد النثر التي كتبها «فرانسيس بونج» عن الأشياء، واستكشاف «ميشيل ليبريه» لذاته ولغته، ودعابات «هنري ميشو» الغامضة والمهلوسة في القصص القصير جداً في كتابه «ريشة».

آخرُ ابتكارٍ كبير لنوعٍ أدبي جديد في زماننا، حققهُ سيد الشكل القصير «خورخي بورخيس» الأرجنتيني. إن ابتكاره لنفسه كراوية، بما يشبه حكاية بيضة كولومبس، هو الذي مكّنه من التغلب على الحجر الفكري الذي منعه طيلة ما يقارب الأربعين عاماً من عمره من الانتقال إلى ما بعد المقالات: إلى الرواية.

الفكرة التي خطرت بباله هي أن يتظاهر أن الكتاب الذي يودّ كتابته قد كتب سلفاً من قبل شخص آخر، كاتب مجهول مفترض (كاتب في لغة وثقافة مختلفتين)، وأن مهمته هي وصف ومراجعة الكتاب المخترع.

وتعد جانباً من أسطورة «بورخيس» تلك الطرفة التي حدثت حين كتب أول قصة فذة وفق هذه الصيغة «مقاربة للمعتصم»، ونشرها في مجلة «سور» في العام ١٩٤٠، فاعتقد النقاد أنها مراجعة لكتاب كتبها مؤلف

هندي. وبالطريقة نفسها، يشعر نقاد «بورخيس» بدافع نحو ملاحظة ان كل نص من نصوصه يزدوج أو يتضاعف فضاؤه بكتب أخرى تنتمي إلى مكتبة متخيلةاو واقعية، سواء اكانت كتباً كلاسيكية ام كتب دوائر معارف أو مجرد كتب مخترعة.

ما أودّ التشديد عليه هنا بخاصة، هو كيف يحقق «بورخيس» مقارباته للا متناهي من دون أدنى اكتظاظ، وبأسلوب متزن ورشيق في غاية الصفاء. وبهذه الطريقة نفسها، تجلب تركيبته (أسلوب السرد الموارب غير المباشر) معها لغة ملموسة ومحدّدة في كل مكان من النص، تركيبة تظهر إبداعيتها في تنوع الايقاعات وحركة بناء الجمل والأوصاف المفاجئة وغير المتوقعة بشكل لا ينضب.

لقد أبدع «بورخيس» أدباً مرفوعاً إلى الأس اثنين (رقم مضروب بنفسه مرتين) وفي الوقت نفسه هو أدب يشبه أدباً يستخرج الجذر التربيعي لنفسه. إنه «أدب موجود بالقوة (كامن لم يتحقق بالفعل)» هذا إذا أردنا استخدام مصطلح راج في فرنسا لاحقاً. أول إشارة إلى هذا ربما نجدها في كتاب «خياليات» خلال تلميحات ضئيلة وصيغ قد تصبح أعمالاً لكاتب مفترض يدعى «هربرت كوين».

الإيجاز هو جانب واحد فقط من الموضوع الذي أود معالجته، وسأحدّد نفسي بالقول أمامكم، إنني أحلمُ بكونيات هائلة وقصص بطولي وملاحم، تُختزل كلها في نطاق أبعاد قصيدة قصيرة أو سطر يشبه حكمة قصيرة.

على الأدب، حتى في الأزمنة الأكثر احتقاناً من زمننا، الأزمنة التي تنتظرنا، أن يستهدف أقصى حدّ من التركيز في الشعر والفكر. وضع «بورخيس» و«بيوي كاساريس» معاً مختارات لحكايات قصيرة غير عادية (١٩٥٥)، وأنا أودّ إعادة صياغة مجموعة حكايات لا تحتوي إلا على جملة واحدة، أو حتى سطر واحد، إلا انني لم أجد إلى الآن حكاية من هذا النوع تضارع تلك التي كتبها الكاتب الجواتيمالي «أوجستو مونتيروسو»:

«عندما استيقظ كان الديناصور لايزال هناك»

"Cuando desperto, el dinosauro todavia' estaba alli"

يتنني أدرك أن هذا الحديث الذي يقـوم كما هـو حاصل على علاقات لا مرئية، تنقّل في اتجاهات عدة معرّضاً نفسه لخطر التشتت، إلاّ أن كل الموضوعات التي عالجتها في هذا المساء، وربما التي بالأمس أيضاً، يمكن أن تتحد بالفعل، بحيث تكون كلها تحت علامة إله أولمبي أقدره بشكل خاص. هيرمس - عطارد (هيرمس هـو الاسم اليوناني لـهذا الإله، أما عطارد أو «مير كوري» فهو اسمه الروماني)، إله الاتصالات والتوسطات، الإله الذي اخترع الكتابة تحت اسم «تحوت» الفرعوني، والذي يمثل تحت قناع «روح عطارد» مبدأ التعددية أيضاً وفقاً لـ سي. ج. يونج في دراساته للرمزية الخيميائية.

«عطارد»، بقدميه المجنحين، متنقلاً في الأجواء خفيفاً، ذكياً ورشيقاً وقادراً على التكيّف، وحراً وبسيطاً، هو الذي يقيم العلاقات بين الآلهة ذاتها، وبينها وبين البشر، بين قوانين الكون والمصائر الفردية، بين قوى الطبيعة والأشكال الثقافية، بين موضوعات العالم وكل الذوات المفكرة، فأي راع أفضل من هذا يمكن أن اختار لتعزيز مقترحاتي حول الأدب؟

بالنسبة للقدماء، الذين رأوا الكون الأصغر والكون الأكبر يتمرايان في الاتساقات بين علم النفس وعلم الفلك، بين النزوات والأمزجة والكواكب والأبراج، كانت طبيعة «عطارد» أكثر الطبائع تنوعاً ولا تحدّداً ولكن في الرؤية الأكثر شيوعاً، يتباين المزاج الذي يحدث بتأثير كوكب «عطارد» ويميل إلى الصفقات والتجارة والتبادل والحذق، مع المزاج الذي يحدث بتأثير كوكب «زحل» المتميز بالكآبة والعزلة والتأملية.

ومنذ الأزمنة القديمة كان من المعتقد أن المزاج الزحلي هو المزاج الملائم للفنانين والشعراء والمفكرين، وهو أمر صحيح لايحتاج إلى برهان. وبالتأكيد ما كان للأدب أن يظهر لو أن بعض الكائنات الإنسانية لم يملْ بقوة إلى الانطواء والانقطاع عن العالم كما يحدث عادة، ولو لم يملْ إلى نسيان ذاته لساعات وأيام بلا حدود، ويثبت نظره على سكون الكلمات الصامتة.

ومن المؤكد أن شخصيتي تتسق مع السمات التقليدية للطائفة المهنية التي انتمي إليها (طائفة الكتاب)، وكنت دائماً «زحلياً»، مهما كان نوع القناع الذي حاولتُ ارتداءه. ربما كان مذهبي «العطاردي» مجـرد إلهـام،

ما اودّ ان اكونه. إنني «زحل» يحلمُ ان يكون «عطارد»، وكل شيء كتبته يعكس هاتين النزعتين.

ولكن إذا كان «زحل - كرونوس» يمارس شيئاً من السلطة عليّ، فالصحيح ايضاً انه ليس واحداً من الهتي المفضلة. فلم يحدث ان امتلكت تجاهه اي شعور يتجاوز شعور الاحترام والهيبة. إلا ان هناك إلهاً آخر يرتبط بزحل بروابط عائلية، واشعر تجاهه بميل اقوى. إنه إله لا يحظى بمظهر بارز فلكياً، وبالتالي لا يحظى بامتياز نفسي، مادام لم يُطلق اسمه على واحد من الكواكب في سماوات الشعوب القديمة. إلا انه مازال يعامل معاملة حسنة في الأدب منذ ايام «هوميروس» وحتى الآن. إنني اتحدث عن «هيفايستوس» او «فولكان» وهو إله لا يتجوّل في السماوات، ولكنه يقيم في قاع فوهات البراكين، في دكان الحدادة الخاص به حيث يصنع من دون كلل اشياء بالغة الجمال. جواهر وزينات للآلهة، اسلحةً ودروعاً وشباكاً وشراكاً.

ويرد «فولكان» على طيران «عطارد» في الاجواء، بمشيته العرجاء، وطرقات مطرقته الإيقاعية.

عليّ هنا ان احيل إلى بعض ما اصادفه في قراءاتي ايضاً. فمن وقت إلى آخر تبرز افكار نيّرة من قراءة كتب شاذة من الصعب إعطاءها مكانة من وجهة نظر اكاديمية متزمتة. الكتاب المقصود، والذي قراته خلال دراستي لرمزية اوراق اللعب المستخدمة في التنبؤ بالحظ، هو كتاب «تاريخ تصورنا لانفسنا» (١٩٦٥) للكاتب «اندريه فيريل».

وفقاً لهذا الكاتب، تلميذ المخيلة الجمعية التي اعتبرها مدرسة «يونج»، يمثل «عطارد» و«فولكان» وظيفتين متصلتين من وظائف الحياة تكمل إحداهما الأخرى: «عطارد» يمثل المشاركة في العالم من حولنا، بينما يمثل «فولكان» التركيز البنّاء.

«عطارد» و«فولكان» كلاهما من ابناء «جوبيتر» الذي عالمُ الوعي والفرد والمجتمع عالمه، إلا ان «عطارد» يتحدر من جهة أمه من «اورانوس» الذي مملكةُ عصر العقل الدائري للاستمرارية التي لا تمايز ولا تفريد فيها مملكته. ويتحدر «فولكان» من «زحل» الذي مثّل عالمه المرحلة الفصامية لعزلة التمركز حول الذات. «زحل» يخلع «اورانوس»

عن العرش، و«جوبيتر» يخلع «زحل» عن العرش أيضاً، وفي النهاية، في عالم «جوبيتر» النوراني والمتوازن تماماً، يظل «عطارد» و«فولكان» يحمل كلاهما معه ذكرى شيء من ظلمة العالم البدئي، محولاً ما كان داءً هداماً إلى شيء إيجابي: المشاركة والتركيز البنّاء.

ما ان قرأتُ تفسير «فيريل» هذا عن كيف يستطيع «عطارد» و«فولكان» ان يتباينا ويتكاملا، حتى بدأت افهم شيئاً لم تكن لديّ عنه سوى فكرة غامضة من قبل: شيء ما عن نفسي وعما انا عليه وعما أود أن أكون، وعن كيف أكتب وكيف يمكن أن أكتب.

إننا بحاجة إلى تركيز «فولكان» وحرفيته المهنية لتسجيل مغامرات «عطارد» وتحولاته. ونحتاج سرعة «عطارد» الخاطفة وحركيته لجعل جهود «فولكان» التي لا تتوقف ذات معنى: تتخذ رموز ملوكية الآلهة اشكالها من مادة المعدن التي لا شكل لها: القيثارات أو الحراب ذات الشعب الثلاث والرماح أو الأكاليل.

على عمل الكاتب أن يأخذ في اعتباره العديد من الإيقاعات: الفولكانية والعطاردية، رسالة الحاجات الملحّة المنجزة بوساطة تكيّفات حاذقة، وحدس لحظي جداً، بحيث تحظى باكتمال شيء لا يمكن أن يكون على شكل أخر أبداً حين تتخذ صيغةً ما. ولكنها إيقاع الزمن ايضاً، ذلك الذي يمرّ بلا هدف أخر سوى جعل المشاعر والأفكار تسكن وتنضج، ويُسقط كل أنواع العجلة والمصادفات العابرة.

بدأتُ هذه المحاضرة برواية قصة، فدعوني أنهيها بقصة أخرى، وهذه المرة بقصة صينية: كان من بين مهارات «تشيانغ تزو» المتعددة مهارته في الرسم، وطلب منه الامبراطور رسم سرطان بحري، فقال «تشيانغ تزو» إنه بحاجة إلى خمس سنوات وبيت ريفي واثني عشر خادماً لإنجاز الرسم.

وبعد خمس سنوات لم يكن قد بدأ الرسم. وقال «تشيانغ تزو» «انا بحاجة إلى خمس سنوات أخرى» واستجاب الامبراطور. وعند نهاية هذه السنوات العشر، تناول «تشانغ تزو» ريشته، وفي لحظة، وبضربة فرشاة واحدة، رسم سرطاناً بحرياً. السرطان الذي لم يسبق لأحد أن شاهد ماهو اكثر كمالاً منه على الإطلاق.

(٣)

الـدقــة

رمزُ الدقّة لدى المصريين القدماء كان الريشة، فهي عيار الموازين التي تستخدم لوزن الأرواح. وكانت هذه الريشة الخفيفة تسمى «ماعت» إلاهة الموازين. وتمثل كلمة «ماعت» الهيروغليفية أيضاً وحدةُ قياس الطول (قرميدة نموذجية بطول ٣٣ سم) والعلامةُ الموسيقية الأساسية للناي.

جاءت هذه المعلومة من محاضرة لـ «جورجيو سانتلانا» موضوعها سبق الأقدمين في ملاحظة الظواهر الفلكية، وهي محاضرة سمعتها في إيطاليا في العام ١٩٦٣، وكان لها تأثير عميق في نفسي. في هذه الأيام فكّرتُ كثيراً بـ«سانتلانا» الذي قام بدور مرشد لي في «ماسوشستس» خلال أول زيارة لي للولايات المتحدة الأمريكية في العام ١٩٦٠. ومن أجل ذكرى صداقته بدأت هذا الحديث عن الدقّة في الأدب باسم «ماعت» إلاهة الموازين، إضافة إلى أن «الميزان» هو علامتي في دائرة البروج.

سأحاول تحديد موضوعي أولاً. فالدقة في ذهني تعني فوق كل شيء ثلاثة أشياء:

١ - خطة محدّدة ومحسوبة جيداً للعمل المعني.

٢ - استحضار صور بصرية واضحة وحادة لا تنسى. ولدينا في الإيطالية صفة لهذه الصور لا توجد في الإنجليزية (icastico) المشتقة من اليونانية (اكسو تكسيوس).

٣ - لغة محدّدة قدر الإمكان في كل من جانبي اختيار الكلمات والتعبير عن حدة الفكر والمخيلة.

لماذا أشعر بالحاجة إلى الدفاع عن قيم قد يعتبرها عدد كبير من الناس في غاية الوضوح؟

أعتقد أن حافزي الأول ينبع من الحساسية الفائقة أو النفور. إذ يبدو لي أن اللغة تُستخدم بأسلوب عشوائي وتقريبي ومهمل دائماً. وهو أمر يؤلمني بشكل لا يطاق. وأرجو ألا تعتقدوا أن ردّ فعلي هذا هو نتيجة عدم تسامح تجاه جاري: إن أسوأ الانزعاج يأتي من استماعي لنفسي وأنا أتكلم.

وهذا هو ما يجعلني أحاول الحديث بأقل قدر ممكن من الكلمات. ولئن كنت أفضّل الكتابة، فما ذلك إلا لأنني أستطيع مراجعة كل جملة، إلى أن أصل إلى النقطة التي يمكنني معها محو أسباب عدم الرضا التي أتمكن من وضع إصبع عليها (هذا إن لم أكن راضياً عن كلماتي تماماً).

الأدب، وأعني الأدب الذي يستجيب لهذه المتطلبات، هو الأرض الموعودة التي تصبح اللغة فيها ما يجب أن تكون عليه حقاً.

أحياناً يبدو لي أن وباءً ضرب الجنس البشري في أكثر ملكاته تميّزاً، أي استخدام الكلمات. إنه وباء أصاب اللغة كاشفاً عن نفسه على هيئة خسارة للإدراك المعرفي والبداهة، وأوتوماتيكية تميل إلى الانحدار بكل تعبير إلى أكثر الصيغ تعميماً وتجريداً للهوية الشخصية، وإلى إضعاف كثافة المعاني، وثلم حافة القدرة التعبيرية، مطفئة بذلك الشرارة التي تنطلق من صدام الكلمات والمستجدّات.

عند هذه النقطة، لا أودّ أن أسهب في الحديث عن المنابع الممكنة لهذا الوباء، سواء أكانت في السياسة أم الأيديولوجية أم التماثل البيروقراطي أم رتابة وسائل الإعلام أم الوسائل التي تنشر المدارس الثقافة السطحية بوساطتها. ما يهمني هو ممكنات الصحة.

الأدبُ، وربما الأدبُ وحده، يمكن أن يخلق الأجسام المضادة لمقاومة هذا الوباء في اللغة. وأودُّ أن أضيف: لم تُضرب اللغة وحدها بهذا الوباء كما يبدو. خذوا الصور البصرية على سبيل المثال. إننا نعيش تحت غيث لا ينقطع من الصور. وسائطُ الإعلام الأكثر سطوةً تحوّل العالم إلى صور،

وتضاعفها بوساطة لعبة مرايا تضخّم وتوهم بشكل كابوسي. وما هذه إلاّ صورٌ مجرّدة من حتميتها الداخلية التي يجب أن تطبع بطوابعها كل صورةٍ بوصفها شكلاً ومعنى، وكجاذبة للانتباه ومنبعاً للمعاني الممكنة. الكثير من غيمة الصور البصرية هذه يتلاشى فوراً مثلما تتلاشى الأحــلام التي لا تترك أثراً في الذاكرة، إلا أن ما يتلبّث هو شعور بالقلق والاغتراب.

ربما لا يمكن العثور على فقدان الجوهر هذا في اللغة والصور وحدهما، بل في العالم ذاته. فهذا الوباء يضرب حياة الناس وتاريخ الأمم أيضاً. إنه يجعل كل التواريخ عشوائياً بلا شكل ومختلط بلا بداية ولا نهاية.

إن قلقي نابع من خسارة الشكل التي ألاحظها في الحياة، وهي ما أحاول مواجهته بالسلاح الوحيد الذي أستطيع التفكير فيه: فكرة عن الأدب. ولهذا أستطيع استخدام تعابير سالبة حتى لتعريف القيم التي أتصدّى للدفاع عنها. ويبقى هنالك أمر يجب تبيّنه، وهو ما إذا كان المرءُ لا يستطيع، باستخدام حجج متساوية في درجة إقناعها، الدفاع عن الأطروحة المعاكسة.

على سبيل المثال، آمن «جياكومو ليوباردي» أن اللغة كلما كانت أشدّ غموضاً ولا تحدّداً، أصبحت أكثر شاعريةً. وقد يكون من المفيد هنا، أن ألاحظ عابراً أن الإيطالية، على حد علمي، هي اللغة الوحيدة التي تعني فيها كلمة «غموض» (Vago) «الجذاب» و«الفاتن» أيضاً. ومنذ بداية بزوغها من المعنى الأصلي لـ «التجوال»، لاتزال كلمة (Vago) تحمل فكرة الحركة والتحوّل المرتبطة في الإيطالية بمعنيين: اللا يقين واللا تحدّد، والمتعة، واللباقة.

وحتى أضع تقديسي للدقة موضع اختبار، سأعود وأنظر في تلك الصفحات من كتاب «أفكار طارئة»، حيث يمتدح «ليوباردي» الغموض "Il vago" فيقول:

«كلمات مثل «بعيد» و«قديم» وما أشبه، ممتعة وفي غاية الشاعرية، لأنها تستثير أفكاراً شاسعة ولا متناهية (٢٥ سبتمبر

١٨٢١). كلمات مثل «الليل» و«الليلي».. الخ في غاية الشاعرية، لان الفكر لا يتلقى سوى صور غامضة غير مميزة وغير مكتملة لليل ذاته وما يحتويه، حين يجعل الليلُ الأشياءَ ضبابية. وكذلك هو الأمرُ مع كلمتي «ظلام» و«عميق» (٢٨ سبتمبر ١٨٢١)».

منطق «ليوباردي» هذا تجسّدهُ قصائدهُ بشكل وافٍ، وهي ما يمنح منطقه قوةَ ماهو مبرهنٌ عليه بالوقائع. وبتقليب صفحات كتاب «أفكار طارئة» مرة اخرى، بحثاً عن شواهد إضافية على ميله هذا، أصادف فقرةً أطول من المعتاد تضم قائمةً بأوضاع مناسبة لحالةِ الفكر «غير المحدّدة»:

«ضوءُ الشمسِ او القمر مرئياً من مكان لا يظهر منه للعيان، ولا يستطيع المرءُ ان يحزر مصدر الضوء. مكانٌ غير مضاء إلا جزئياً بمثل هذا الضوء. انعكاسُ مثل هذا الضوء والتاثيرات المادية المختلفة النابعة منه. تغلغلُ مثل هذا الضوء في أماكن بحيث يصبح محجوباً عن النظر وغير مؤكد ولا يسهل تبيّنه، كما لو انه يمرُّ خلال اجمة قصب في غابة او خلال ستائر مغلقة.. الخ. الضوءُ نفسه في مكان، في موضع.. الخ، حيث لا يدخل مباشرة ولا ينصبُّ منعكساً ومنتشراً من اماكن او مواضع اخرى.. الخ، حيث ينصبُّ في ممرٍ يُشاهد من الداخل او الخارج كما في شرفة مظللة.. الخ. اماكن يتشابك فيها الضوء.. الخ، بالظلال كما لو انه تحت رواق في شرفة عالية مظللة، بين صخور واخاديد في واد، على تلال مرئية من الجانب المظلل بحيث ينسكب على تضاريسها، الانعكاس يصدره لوح زجاج ملون مثلاً على تلك الأشياء، حيث تنعكس الأشعة المارّة عبر ذلك الزجاج. وبكلمة مختصرة، كل تلك الأشياء التي يقع بصرنا وسمعنا عليها بوساطة مختلف المواد وتحت شتى الظروف.. الخ، بطريقة، لا تكون فيها الأشياء يقينية ومميزة وكاملة ومكتملة او جارية في مجراها الطبيعي..».

هذا هو إذن ما يطالبنا به «ليوباردي» لنتذوق جمال وغموض غير المحدّد! إن ما يطلبه هو انتباه للتفاصيل في غاية الدقة والتمعن، انتباه

لتكوين كل صورة، للتفاصيل الدقيقة المحدّدة، لاختيار الموضوعات، للضوء والجو، بحيث ينتظم كل هذا للحصول على درجة الغموض المرغوب فيها.

من هنا يتحوّل «ليوباردي» الذي اخترته كمناوىء لحجتي المؤيدة للدقّة، إلى شاهد مؤثر لصالحها. إن شاعر الغموض لا يمكن إلا ان يكون شاعر الدقة، الشاعر القادر على الإمساك بأكثر الأحاسيس رهافةً، بعينين وأذنين ويدين خفيفتين لا تخطئان. ومن المفيد قراءة هذه الملحوظة في كتاب «أفكار طارئة» حتى نهايتها، مادام البحث عن غير المحدّد يُصبح ملاحظةً لكل ما يتعدّد ويتزاحم ويتكوّن من دقائق لا يحصيها العد:

«.. وبالمقابل، فإن رؤية الشمس أو القمر في مشهد واسع ونقي الهواء وفي سماء شاسعة.. الخ، امر يبهج الحواس ويوسعها. ومبهجة ايضاً، للسبب المشار إليه أعلاه، رؤية السماء المنقطة بالسحبِ الصغيرة، والتي يولّد ضوء الشمس أو القمر فيها تأثيرات متنوعة وغامضة، وخارجة على المألوف.. الخ. الأكثر بهجةً وامتلاءً بالمشاعر هو الضوء مرئياً في المدن حيث تجرحه الظلال، وحيث تتباين الظلمةُ مع النور في العديد من الأماكن، وحيث ينقبض الضوءُ شيئاً فشيئاً في العديد من الأجزاء، كما على سطوح البيوت، وحيث تخبئ بضعة اماكن منعزلة الجسم المضاء بعيداً عن بصرنا.. الخ. ما يساهم في هذه المتعة، هو التنويع واللا يقين. الا يشاهد - كل - شيء، ونكون بناءً على ذلك قادرين على الحركة في كل اتجاه مستخدمين المخيلة لتخيّل ما لا يراه المرء. إن ما أعنيه هو اشياء تماثل تأثيرات على المشهد تولّدها الأشجار وصفوف اشجار الكروم والتلال والمماشي المظللة وخطوط البيوت الخارجية وأكوام القش وتغضنات التربة.. الخ.

وعلى النقيض من هذا، فإن السهل ذا المستوى المنبسط والواسع، حيث ينسرب الضوء وينتشر من دون اي تنويع أو مانع،

وحيث تفقد العين ذاتها.. إلخ، ممتع للغاية أيضاً بسبب فكرة الامتداد اللا نهائي التي تنتجها مثل هذه الرؤية. والأمر نفسه صحيح بالنسبة للسماء الخالية من الغيوم. وألاحظ في هذا الصدد أن متعة التنوع واللا يقين أكبر بما لا يقاس من متعة اللا تناهي الواضح والمطَّرد. ولهذا ربما تكون سماء منقطة بغيوم صغيرة ممتعة أكثر من سماء صافية تماماً. والنظرُ إلى السماء ربما أقل متعة من النظر إلى الأرض ومشاهدها الطبيعية.. الخ، لأنها أقل تنوعاً (وأقل شبهاً بنا أيضاً، وأقل من كونها لنا، وأقل انتماءً إلى أشيائنا.. الخ). في الحقيقة، إذا استلقيت على ظهرك حيث لا تشاهد إلا السماء منفصلةً عن الأرض، سيتملكك شعور بالبهجة أقل كثيراً من شعورك إذا نظرت إلى المشهد الطبيعي أو مشهد السماء في علاقتها وتناسبها مع الأرض، وجعلتهما متكاملين من زاوية النظر نفسها.

وما هو في غاية الإمتاع أيضاً، للأسباب المشار إليها أعلاه، مشهد حشد لا عدّ له مثل مشهد النجوم والناس.. الخ، ومشهد حركة متعدّدة غير يقينية، مرتبكة وغير منظمة ولا مطّردة، ومشهد ظهور واختفاء غامضين.. الخ، من ذلك النوع الذي لا يستطيع الفكر تخيله بشكل محدّد ومميز.. الخ، شبيه مشهد الزحام أو أسراب النمل أو البحر الهائج.. الخ. ويماثل هذا سماع حشد من الأصوات متشابك معاً بلا انتظام لا يتميز فيه صوت من آخر..».

هنا نلمس واحداً من المراكز العصبية لشاعرية «ليوباردي» كما تجسّدت في «اللانهائي»، أكثر غنائياته شهرة. الشاعر هنا وراء سياج من الأشجار في أقصى موضع حيث لا يرى إلا السماء، فيتخيل الفضاء اللا نهائي، ويشعر بالمتعة والخوف معاً.

تعود هذه القصيدة إلى العام ١٨١٩، وترجع الملحوظات التي قرأتها من «أفكار طارئة» إلى السنتين اللاحقتين، ويُظهر هذا أن «ليوباردي» ظل يفكّر بالمشكلة التي أثارها تأليف قصيدة «اللا نهائي». وبوصفه تابعاً بانسأ

لمذهب المتعة، فإن المجهول لديه اكثر جاذبية من المعروف دائماً. والأمل والمخيلة هما العزاء الوحيد في ظل خيبات التجربة واساها. لهذا السبب يُسقط الإنسانُ رغباته على اللا نهائي، ولا يشعر بالمتعة إلا حين يكون قادراً على تخيل أن هذه المتعة لا نهاية لها. ولكن مادام الفكر الإنساني لا يستطيع تصوّر اللانهائي، ويتراجع في الواقع مشدوهاً امام فكرته نفسها، فإن عليه التعامل مع غير المحدَّد. ومع الأحاسيس وهي تتشابك معاً وتخلق انطباعاً عن فضاء لا نهائي، وهمي إلا انه ممتع على السواء: «وعذب بالنسبة لي التغيّرُ في هذا البحر». ولا تتغلب الرقّة وحدها على الخوف في النهاية الشهيرة لقصيدة «اللا نهائي»، لأن ما توصله السطور عبر موسيقى الكلمات في القصيدة كلها هو إحساس بالرقة، حتى حين تعبّر هذه الكلمات عن الألم المبرح.

أدركُ انني افسّرُ «ليوباردي» بمصطلحات الأحاسيس البحتة، كما لو انني قبلتُ الصورة التي يودّ إعطاءها عن نفسه كأحد اتباع مذهب «حسية» القرن الثامن عشر. المشكلة التي يواجهها «ليوباردي» في الحقيقة هي مشكلة تأملية وماورائية (ميتافيزيقية)، مشكلة موجودة في تاريخ الفلسفة منذ أيام «بار ميندس» وصولاً إلى «ديكارت» و«كانط»: مشكلةُ العلاقة بين فكرة اللانهائي كزمان ومكان مطلقين، وبين معرفتنا التجريبية بالزمان والمكان. لهذا يبدأ «ليوباردي» من تجريد صارم لفكرة رياضية عن الزمان والمكان، مقارناً إياها بفيض الأحاسيس الغامض وغير المحدَّد.

وهكذا أيضاً، يتجاذب القطبان: الدقّة وفقدان التحديد (اللا يقين) الأفكار الفلسفية والساخرة لشخصية «اولريتش اوسليت» في الرواية التي لا تنتهي، أو في الحقيقة تلك التي لا تكتمل، للروائي «روبرت موسل»: «إنسان بلا خصائص»:

«إذا كان العنصر موضوع الملاحظة دقيقاً بذاته الآن، وإذا قام امرؤ بعزله والسماح له بالنمو، وإذا اعتبره امرؤ عادة ثقافية وطريقة حياة، وترك له ان يمارس تأثيره النموذجي على كل شيء يتصل به، فإن الناتج المنطقي سيكون كائناً إنسانياً بتركيب

متناقض من لا تحدد وإحكام، إنه يمتلك صفاة دم بارد محروس وغير قابل للفساد، مزاجاً متسقاً مع الدقة ولكن بعيداً عن هذه الخاصية وما وراءها سيكون كل شيء غير محدد..» (١ - الجزء الثاني، الفصل ٦١، طبعة رووليه ١٩٧٨، ١، ٢٤٦ - ٢٤٧).

النقطة التي أصبح فيها «موسل» أقرب إلى الحل الممكن، هي عند إشارته إلى حقيقة أن المشكلات الرياضية لا تسمح بحل عام، إلا أن الحلول الخاصة مأخوذة سوية يمكن أن تقود إلى حل عام (الفصل ٨٣)، ويعتقد أن هذا المنهج يمكن تطبيقه على الحياة الإنسانية.

بعد سنوات عدة لاحقة، سأل نفسه كاتبٌ آخر هو «رولان بارت» الذي يعيش في ذهنه شيطان الدقة جنباً إلى جنب مع شيطان الحساسية، عما إذا لم يكن ممكناً تخيّل علم لما هو فذ وغير قابل للتكرار: «لماذا لا يكون هناك علم جديد بطريقة ما لكل شيء؟ علم معرفة بالفرديات لا يعود علماً بالكليات؟». (غرفة المحار، ١٩٨٠، ص ٢١).

إذا كانت شخصية «أولريتش» لدى «موسل» قد استسلمت للهزائم التي يدفع إلى معاناتها الميل العاطفي نحو الدقّة، فإن «السيد تيست»، وهو شخصية كبيرة مثقفة أخرى لهذا القرن، وبطل «بول فاليري»، لا شكوك لديه حول حقيقة أن الروح الإنساني يمكن أن يكتفي بذاته بأكثر الطرق صرامةً ودقّةً. ولئن أظهر «ليوباردي»، شاعر الحياة الحزينة، أعلى درجات الدقّة في وصفه للأحاسيس اللا محدودة مانحة المتعة، فإن «فاليري» شاعر الفكر الهادىء والصارم يُظهر أعلى درجات الدقّة، حين يضع شخصية بطله «السيد تيست» أمام الألم وجهاً لوجه، ويجعله يخوض معاناة عضوية بوساطة تمرين في الهندسة التجريدية:

«قال: لا شيء أكثر.. لا شيء.. باستثناء عشر ثانية يظهر.. انتظر.. في لحظات معينة يستضاء جسدي.. الأمر مثير للفضول. فجأة أرى داخل نفسي.. أستطيع رؤية أعماق طبقات لحمي، وأشعر بمناطق الألم.. دوائر وأقطاب وريش الألم. أترى إلى هذه الأشكال

الحية هندسة معاملاتي هذه» بعض هذه الالتماعات يشبه الغرز بالضبط. إنها تجعلني افهم من هنا إلى هناك. ومع ذلك فهي تتركني بلا يقين. اللا يقين ليس هو الكلمة المطابقة. حين تكف تظهر.. اجد في نفسي شيئاً مشوشاً او مشتتاً. مغلق. غائمة تظهر في داخلي، وتظهر امام البصر لمساحات شاسعة. عندئذ انتقي قضية من ذاكرتي، مشكلة مهما كانت.. اغرقُ فيها. اعدّ حبات الرمل وبقدر ما استطيع رؤيتها.. ولكن تزايد الالم يجبرني على ملاحظتها. افكرُ فيها! لا انتظر إلا صرختي.. وحالما اسمعها، الشيء، الشيء المزعج يصغر ويصغر ويتلاشى امام رؤيتي الداخلية».

«بول فاليري» هو افضل من عرّف الشعر في القرن الراهن بوصفه سعياً منضبطاً باتجاه الدقة. إنني اتحدث عن عمله كناقد وكاتب مقالات بشكل رئيس، العمل الذي يمكن ربما متابعة شعرية الدقة فيه على امتداد خط مستقيم يمتدُّ من «ما لا رمبه».. إلى «بودلير»، ومن «بودلير» إلى «ادجار الن بو».

يرى «فاليري» في «بو» («بو» كما تمثله بودلير ومالارميه) «شيطان الوضوح وعبقري التحليل ومبتكر اكثر تركيبات المنطق والمخيلة الصوفية والتروّي جدّةً وإغواءً، ونفسانياً من نوع استثنائي، والمهندس الادبي الذي درس كل منابع الفن واستخدمها».

كتب «فاليري» هذا الكلام في مقالته: «حالة بودلير» التي تمتلك بالنسبة لي قيمة بيان شعري، سويةً مع مقالة أخرى له عن «بو» ونظرية نشأة الكونِ، عالج فيها مقالة «بو» عن «اوريكا».

في مقالته عن «اوريكا» لـ«بو» يسائل «فاليري» نفسه عما إذا كانت نظرية نشأة الكون نوعاً ادبياً اكثر مما هي تأمل علمي، ويصل إلى تفنيد قذ «لفكرة» الكون، والتي هي ايضاً إعادة تاكيد على القوة الاسطورية التي تحملها معها كل صورة من صور الكون.

هنا أيضاً، كما لدى «ليوپاردي»، نجد كلا الأمرين: الانجذاب والنفور المتعلقين باللا نهائي. وهنا أيضاً نجد حدوس علم الكون كنوع أدبي، مثل تلك القطع «الأبو كريفية» المعينة التي سلّى بها «ليوپاردي» نفسه (قطعة أبو كريفية لستراتو اللامبساكوسي) وتدور حول بداية نشوء كوكب الأرض ونهايته بخاصة، ذلك الكوكب الذي يتسطّحُ ويفرغ مثل حلقات كوكب زحل، ويتشتت، إلى أن يحترق في الشمس، أو ترجمته لنص تلمودي أبوكريفي تحت عنوان «أغنية الديك البرّي العظيم»، ينطفئ فيه الكون ويختفي بأكمله: «صمتٌ عارٍ وهدوءٌ شديد العمق سيملآن اتساع الفضاء. وهكذا سيتلاشى ويفقد إلى الأبد السرّ الرائع والمخيف لوجود الكون قبل أن يُفهم ويُعلن...».

هنا نرى أن المرعب والمتعذر تصوره ليس الخواء اللا نهائي بل الوجود ذاته.

حديثي هذا يرفض أن يسير في الاتجاه الذي رسمته بنفسي. فقد بدأت بالحديث عن الدقّة وليس عن اللا نهائي ونظام الكون، وأردتُ أن أحدثكم عن غرامي بالأشكال الهندسية والتماثل والمتتالية العددية وكل ما هو توافقي والنسبة والتناسب العدديين. أردتُ تفسير الأشياء التي كتبتها من منطلق أمانتي لفكرة الحدود والمقياس، ولكن هذه الفكرة عن الأشكال تحديداً، ربما هي التي استثارت فكرة اللا نهاية: التبعات المترتبة على خطوط «التليدس» المستقيمة والأعداد الصحيحة، أكثر من الحديث إليكم عما كتبته.

ربما سيكون أكثر أهمية أن أتحدث إليكم عن المشاكل التي لم يتسن لي حلّها حتى الآن، تلك التي لا أعرف كيف أحلّها، وما الذي سيكون منها سبباً يدفعني للكتابة: أحاول أحياناً التركيز على القصة التي أحبّ أن أكتبها، وأدرك أن ما يهمني شيء آخر مختلف تماماً، أو على الأصح، شيء ليس محدداً، بل كل شيء لا يتلاءم مع ما يجب أن أكتب: العلاقة بين الحجة المعطاة وبين كل تفرعاتها وبدائلها المحتملة، وكل شيء يستطيع أن يحدث في الزمان والمكان. إن هذا لهو هوسٌ مخرّبٌ وملتهمٌ يكفي لجعل الكتابة أمراً محالاً.

من أجل مقاومة هذا الأمر، أحاول تحديد مجال ما يجب أن أقوله، وأقسّمهُ إلى المزيد من المجالات المحدودة، ثم أعيد تقسيم هذه إلى مجالات أصغر فأصغر.. وهكذا، وعندئذ يسيطر عليّ نوع آخر من الدوار، دوار التفصيل التفصيل فالتفصيل، وأجد نفسي منجذباً إلى اللامتناهي الدقيق إلى أبعد الحدود، الدقيق بشكل لا متناهٍ، تماماً كما كنت ضائعاً في اللا نهائي الشاسع.

«في التفاصيل يقيم الإله الطيب»: سأفسّرُ عبارة «فلوبير» هذه في ضوء فلسفة «جيوردانو برونو»، ذلك العالم الكوني الرؤيوي العظيم الذي يرى الكون لا نهائياً ومؤلفاً من عوالم لا يحصيها العد، إلا أنه لا يستطيع أن يدعوها «لا نهائية بالمجمل»، لأن كلا منها محـــدود. الله من جانب آخر لا نهائي بالمجمل: «إن كلّيته هي في العالم ككل، وفي كل جزء من أجزائه هنالك اللا نهائي والمجمل».

من الكتب الإيطالية الصادرة في السنوات القليلة الماضية، والتي اعتدتُ قراءتها وإعادة قراءتها والتفكير فيها مراراً، كتاب «تاريخ موجز للانهائي» (١٩٨٠) لـ «باولو زيليني». يفتتح المؤلف كتابه بطعن «بورخيس» الشهير ضد اللا نهائي في كتابه «تجسدات السلحفاة»: (إنه المفهوم الذي يربك ويفسد كل المفاهيم الأخرى). ثم يمضي إلى مراجعة كل الحجج الدائرة حول الموضوع، وصولاً إلى نتيجة أنها تذيب وتعكس امتداد اللا نهائي في كثافة اللا متناهي الصغير إلى أبعد الحدود.

أعتقد أن هذا الرابط بين خيارات المؤلف الأدبي الشكلية، والحاجة إلى نموذج كوني (أو إلى إطار أسطوري عام)، حاضر حتى لدى أولئك المؤلفين الذين لا يعلنون هذا الأمر بوضوح. هذا الميل نحو التكوين الهندسي، ونستطيع ملاحقة تاريخ له في عالم الأدب بدءاً من «مالارميه»، يستند إلى التباين بين النظام واللا نظام، وهو أمر أساسي بالنسبة للعلم المعاصر. الكون يتفكك في سحابة حرارة، إنه يسقط بشكل لا مفر منه في دوامة الأنتروبيا (عامل رياضي يقيس الطاقة غير المستفادة في نظام ديناميكي

حراري)، ولكن في هذه العملية التي لا تقبل الانعكاس، ربما هنالك مناطق نظام، مقادير من الوجود تميل إلى اتخاذ شكل نقط محظوظة من النوع الذي يبدو اننا نستبصر فيه مخطط تصميم او منظوراً.

إن عملاً ادبياً ما، هو احد هذه المقادير الدنيا التي يتبلّر فيها الوجود ويتخذ شكلاً ويحظى بمعنى: ليس شكلاً ثابتاً ولا محدّداً، وليس في صلابة السكون المعدني، إلا انه حيٌّ مثل الكائن الحي.

الشعرُ اعظم عدو للصدفة، رغم كونه وليد الصدفة أيضاً، ورغم معرفة ان الصدفة ستكسب المعركة في نهاية المطاف (إن رمية زهر نرد واحدة لن تمحو الصدفة ابداً).

في هذا السياق علينا ان ننظر إلى إعادة تقييم العمليات المنطقية والهندسية والميتافيزيقية التي هيمنت في الفنون الرمزية خلال العقود الأولى من هذا القرن، ثم في الأدب لاحقاً. ويمكن استخدام رمز البلور لتمييز كوكبة كاملة من شعراء وكتاب يختلف أحدهم عن الآخر، أمثال «بول فاليري» في فرنسا، و «والاس ستيفنس» في الولايات المتحدة الأمريكية، «جوتفريد بن» في ألمانيا، و«فرناندو بيسوا» في البرتغال، و«رامون غوميث» في إسبانيا، و«ماسيمو بونتمبيلي» في إيطاليا، و«خورخي بورخيس» في الأرجنتين.

البلّور، بسطحه المحدّد وقابليته على كسر الضوء، هو نموذج الاكتمال الذي اعتنقتُ به دائماً بوصفه رمزاً. وأصبح هذا الميل اوفر معنى منذ ان عرفنا أن سمات معينة في ولادة ونمو البلّورات تشبه سمات ولادة ونمو اكثر الكائنات البيولوجية بدائية، منشئةً بذلك جسراً بين عالم المعادن وعالم المادة الحية. وفي الآونة الأخيرة، قرأتُ في الكتب العلمية التي تحسستُ فيها اتفي بحثاً عن حافز للمخيلة، إن نماذج سيرورة تشكّل الكائنات الحية تمثّل حسّياً وعلى افضل ما يكون في البلّور من جانب (وحدة بنى محدّدة) وفي اللهب من جانب آخر (استمرارية وجود الأشكال الخارجية رغم الهياج الداخلي العنيد). إنني اقتطف هنا من مقدمة «ماسيمو بيتيلي - بالماريني» لكتاب مكرس للخلاف بين «جان بياجيه» و«نعوم تشومسكي» في مركز رويمونت للأبحاث في العلم ١٩٧٥ (اللغة والتعلم - ١٩٨٠ - ص ٦)

حيث تم استخدام صورتي البلور واللهب المتباينتين لإيضاح البدائل المقدمة لعلم البيولوجي، ومن هنا جاء العبور إلى نظريات اللغة والقدرة على التعلم.

مؤقتاً، سأترك جانباً ما تشير إليه فلسفة العلم ضمنياً، والمندغم في المواقف التي اتخذها كل من «بياجيه» المدافع عن «النظام الخارج من الفوضى (اللهب)»، و«تشومسكي» المدافع عن «النظام المنظم ذاتياً (البلور)». فما يهمني هنا هو تجاوز هذين الرمزين، كما هو حاصل في أحد رموز القرن السادس عشر الذي أشرت إليه في محاضرتي الأخيرة. البلّور واللهب شكلان من أشكال الجمال لا نستطيع إبعاد أعيننا عنهما، مزاجان للنمو في الزمن ولإتفاق المادة المحيطة بهما. إنهما رمزان أخلاقيان مطلقان، موجهان لتصنيف الوقائع والأفكار والأساليب والمشاعر.

قبل قليل اقترحتُ وجود «جماعة البلور» في أدب القرن العشرين، واعتقد أن المرء يستطيع وضع قائمة مماثلة تضم «جماعة اللهب». لقد اعتبرتُ نفسي دائماً نصيراً للبلور، إلا أن الفقرة المقتطفة لتوها تعلّمني ألاّ أنسى قيمة اللهب كطريقة وجود، كمزاج للوجود. وبالطريقة نفسها أودّ من أولئك الذين يعدّون أنفسهم أتباعاً للهب ألا يفقدوا رؤية مشهد درس البلور الصارم والمتوازن.

هناك رمز أكثر تعقيداً منحني إمكانيات أعظم للتعبير عن التوتر بين العقلانية الهندسية وتشابكات الحياة الإنسانية. ذلك هو رمز «المدينة». والكتاب الذي اعتقد أنني قلت فيه أكثر، يظل كتاب «مدن لا مرئية»، لأنني كنتُ فيه قادراً على تركيز كل تأملاتي وتجاربي وحدوسي على رمزٍ مفرد، وأيضاً لأنني بنيتُ مبنى متعدّد الوجوه، كلُّ نص موجزٍ فيه ذو صلة وثيقة بالنصوص الأخرى، في تسلسلٍ لا يتضمن تتابعاً منطقياً أو تراتباً، ولكنه يكوّن شبكةً يستطيع المرءُ اتباع مسارات متعددة فيها، والوصول إلى نتائج متعددة ومتشعبة. في كتابي «مدن لا مرئية»* تزدوج كل قيمة وكل مفهوم، حتى مفهوم الدقة.

(*) «مدن لا مرئية»، ترجمة وليم ويفر، نيويورك هاركورت بريس جوفانوفتش، ١٩٧٤، (ص ١٣١ - ١٣٢).

عند نقطة معينة يتشخص في «قبلاي خان» الميل الثقافي نحو العقلانية والهندسة والجبر. مختزلاً معرفته بالامبراطورية في توليف من قطع على رقعة شطرنج. ويمثّلُ «قبلاي خان» المدنَ التي يصفها له «ماركو بولو» بتفاصيل ثرية بمنظومة منوّعة من القلاع والفرسان والملوك والملكات والأساقفة وبيادق على مربعات سوداء وبيضاء. والنتيجة النهائية التي تقوده إليها هذه العملية، هي ان موضوع فتوحاته لا شيء أكثر من قطعة خشب، حيث تستقر كل قطعة رمزاً للعدم. ولكن في هذه اللحظة بالذات يحدث انقلاب في المشهد، لأن «ماركو بولو» يلتمس من «قبلاي» أن ينعم النظر فيما يراه عدماً:

«حاول الخان العظيم التركيز على اللعبة: ولكن ما حيّرهُ الآن هو سبب اللعبة. نهاية كل لعبة إما كسبٌ أو خسارة، ولكن من اجل ماذا؟ وما هي الرهانات الحقيقية؟ عندما يموت الشاه تحت قدم الملك ويُزاح جانباً بيد المنتصر، يظل العدم: مربع أسود أو مربع ابيض. حين خلّص «قبلاي» فتوحاته من تجسّداتها ليختزلها فيما هو جوهري، وصل إلى العملية القصوى: الفتح المحدّد الذي ليست كنوز الامبراطورية المتعددة الأشكال فيه إلا اغطية وهمية، أختزل إلى مربع منبسط من خشب».

عندئذ تحدث «ماركو بولو»: «رقعةُ شطرنجك يا سيدي مطعمة بنوعين من الخشب: الابنوس والقيقب. المربعُ المثبتة عليه نظرتك المستنيرة، قُطع من حلقة جذع نما في سنة جفاف: اترى إلى كيفية انتظام خيوطه؟ هنا عقدة تكاد تظهر: برعم حاول ان يزهر في يوم ربيعي مبكر، إلا ان صقيع الليل اجبره على التوقف..».

حتى هذه اللحظة لم يكن الخان الأعظم يدرك أن الأجنبي عرف كيف يعبّر عن نفسه بطلاقة في لغته، إلا أن ما ادهشه ليس هذه الطلاقة.

«هنا مسامة اكثر كثافة: ربما كانت عش يرقات لا دودة خشبيه لأن الأخيرة ما ان تولد حتى تبدا بالحفر، إلا ان يرقة الفراشة هي التي قضمت الأوراق، وكانت سبب اختيار الشجرة لتقطع.. هذه

الحافة كُشطت بإزميل نحات الخشب حتى تلتصق بالمربع الذي يليها.. فتوء أكثر..».

تغلبت على «قبلاي» كميةُ الأشياء التي يمكن أن تُقرأ في قطعة خشب صغيرة، ناعمة وفارغة. بينما كان «ماركوبولو» يتحدث سلفاً عن غابات الأبنوس، والأطواف المحملة بجذوع الأشجار المنحدرة في الأنهار، وأحواض السفن، والنساء وراء النوافذ.

منذ اللحظة التي كتبت فيها هذه الصفحة، أصبح واضحاً لديّ أن بحثي عن الدقّة يتفرّع في اتجاهين: فهو من جانب، لاختزال الأحداث الثانوية إلى أنماط تجريدية بناءً على ما ينجزه المرءُ من عمليات ويقدم من نظريات، وهو من جانب آخر، محاولةُ الكلمات تقديم جانب الأشياء الملموس محدّداً قدر الإمكان.

والحقيقة هي أن كتابتي وجدت نفسها دائماً أمام مفترق مسارين يتسقان مع نمطين مختلفين من المعرفة، أحدهما يسير في فضاء فكري لعقلانية بلا جسد، حيث يمكن للمرء أن يتتبعُ خطوطاً تجمع إسقاطات وأشكالاً تجريدية واتجاهات قوة. ويمضي الآخر عبر فضاء مكتظ بأشياء ومحاولات لخلق معادلٍ لفظي لذلك الفضاء بملء الصفحة بالكلمات، متضمناً قدراً وافياً من العناية والمحاولات الجاهدة لتكييف ما هو مكتوب لما هو غير مكتوب، وصولاً إلى ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله.

هذان المساران يدفعان باتجاه دقّة لن يتحقق الوفاءُ بها كاملةً أبداً. أولاً، لأن اللغات «الطبيعية» تقول دائماً شيئاً فيفيض» عما تقوله اللغات الشكلانية، فاللغات الطبيعية تتضمن دائماً كميةً معينة من الضجيج تمس مساً وثيقاً جوهرية المعلومات. وثانياً، لأن اللغة في تمثيلها لكثافة واستمرارية العالم من حولنا، تتكشف عن أداة عاجزة ومتشظّية تقول دائماً شيئاً أقلّ نسبةً لمجموع ما يمكن تجربته.

إنني اتحرك مراوحاً بين هذين المسارين باستمرار، وعندما اشعرُ انني استكشفتُ إمكانيات احدهما تماماً، اندفعُ عابراً إلى المسار الآخر، والعكس بالعكس. لهذا السبب راوحتُ في السنوات الأخيرة بين تجاربي في بنية القصة، وتجارب اخرى في الوصف، وهو فن مهمل في هذه الأيام. وملأتُ بأمثال هذه التجارب دفتر ملحوظات مثل تلميذ عليه أن «يصف زرافة»، أو «يصف سماءً زاهية بالنجوم» كواجب مدرسي. ومن هذه المادة اخرجتُ كتاباً، كتاب «السيد بالومار» الذي نُشر منذ وقت قريب مترجماً إلى الانجليزية (١٩٨٥). إنه نوع من اليوميات يعالج أصغر مشكلات المعرفة، وطرق إقامة علاقات مع العالم، والإشباعات والإحباطات في استخدام كلّ من الكلمات والصمت.

في مساعٍ من هذا النوع، كنت اضع في ذهني دائماً تجارب الشعراء. افكر بـ «وليم كارلوس وليمز» الذي يصف أوراق النبات العشبي الجميل الزهر (بخور مريم) بدقائقها، إلى درجة أننا نستطيع بأبصارنا مشاهدة الزهرة المتأرجحة فوق الأوراق التي يرسمها لنا، مانحاً القصيدة هكذا رهافة النبتة نفسها. افكر بـ «ماريان مور» التي تجعل كل قصيدة من قصائدها حكايةً خرافية أخلاقية، بتصويرها لآكل النمل ذي الحراشف والحيوان البحّار وبقية حيواناتها في مؤلفها الرمزي عن الحيوانات وعاداتها، مازجةً المعلومات المأخوذة من كتب الأحياء بالمعاني والقصص الرمزية. افكر بـ «يوجينو مونتالي» أيضاً، الذي قيل إنه جمع منجزات كلا الشاعرين (وليمز ومور) في قصيدة «الأنكليس»، وهي قصيدة تتكون من جملة واحدة طويلة جداً على هيئة سمكة أنكليس، تتابع حياة الانكليس كلها جاعلة منها رمزاً أخلاقياً. إلا انني فوق كل شيء، افكر بـ «فرانسيس بونج» لأنه ابدع نوعاً فناً في الأدب المعاصر بقصائد نثره الصغيرة. حدث ذلك في دفتر تمارينه التلميذ الذي كان عليه أن يبدأ فيه بتجربة ترتيب كلماته بوصفها توسيعاً لظاهر العالم، والتقدم عبر سلسلة من التقريبات

والاختبارات. «بونج» بالنسبة لي، أستاذ لا مجايل له، لأن النصوص القصيرة في «هدف الأشياء»، وكتبه الأخرى ذات الخط المائل، وهي تتحدث عن الروبيانة أو الحصى أو الصابونة، تمنحنا أفضل شاهد على معركةٍ تطويع اللغة لتصبح لغة أشياء. بادئةً من الأشياء وعائدةً إليها، وقد تغيرت بكل السمات الإنسانية التي نضفيها على الأشياء.

كانت نيّة «بونج» المعلنة من نصوصه المختصرة وتنويعاتها المعتمدة، هي أن يؤلف كتاب «طبيعة أشياء» جديد. وأعتقد أنه ربما يكون «لوكريتيوس» زماننا الذي يعيد إنشاء الطبيعة المادية للعالم بوساطة غبار الكلمات الناعم والدقيق جداً. ويبدو لي أن إنجازات «بونج» تقف على مستوى إنجازات «مالا رميه» نفسه، رغم أنها في اتجاه مكمل ومختلف. فالكلمة لدى «مالا رميه» تحقق ذروة الدقة بالوصول إلى الدرجة الأخيرة من درجات التجريد، وإظهار أن العدم هو الجوهر النهائي للعالم، أما لدى «بونج»، فالكلمة تتخذ شكل أكثر الأشياء تواضعاً وثانوية وتنافراً، والكلمة هي ما يجعلنا واعين بالتنوع اللانهائي لهذه الأشكال المعقدة والدقيقة وغير المطّردة.

هنالك من يعتقدون أن الكلمة هي الطريق نحو الاستحواذ على جوهر العالم، الجوهر النهائي والفذ والمطلق، والكلمة تماهي نفسها بالجوهر أكثر مما تمثله (من هنا خطأ تسميه الكلمة مجرد وسيلة نحو غاية ما): هنا الكلمة التي لا تعرف إلا ذاتها، وأي معرفة أخرى بالعالم غير ممكنة.

وهنالك آخرون يعتبرون استخدام الكلمة سعياً لا يتوقف وراء الأشياء، مقاربة لتنوعها اللانهائي لا لجوهرها. ملامسةً لسطح شكلها المتعدد الذي لا يستنفد. «العمق مختبئ. أين؟ على السطح» كما قال «هو فمنستال». ومضى «فيتغنشتاين» حتى إلى أبعد من هذا: «لأن ما هو مختبئ لا يهمنا». أنا لا أود أن أكون متطرفاً. أعتقد أننا نبحث دائماً عن شيء ما، مختبئ أو افتراضي أو مجرد موجود بالإمكان، ملاحقين آثاره أينما ظهرت على السطح. وأعتقد أن عمليات فكرنا الأساسية تحدرت إلينا عبر

كل مرحلة من مراحل التاريخ، منذ ازمنة اسلافنا الصيادين وجامعي الثمار في العصر الحجري القديم.

تربط الكلمة بين الاثر المرئي والشيء اللا مرئي، الشيء الغائب، الشيء المرغوب أو المخيف، مثل جسر مؤقت وهش يمتد فوق هاوية. لهذا السبب فإن استخدام اللغة الملائم لديّ شخصياً، هو احد الاستخدامات التي تمكننا من مقاربة الأشياء (الحاضرة أو الغائبة) بانتباه وفطنة وحذر، مع احترام لما توصله الأشياء (الحاضرة أو الغائبة) بلا كلمات.

يقدم «ليوناردو دافنشي» شاهداً دالاً على الصراع مع اللغة للقبض على شيء ما يراوغ قوى تعبيره. وتحتوي مخطوطاته على توثيق لا يضاهى للصراع مع اللغة، اللغة ذات الأشواك والكثيرة العقد، التي يلتمس منها تعبيراً أكثر ثراءً وسمواً وتحدّداً.

بالنسبة لـ «ليوناردو دافنشي» ككاتب، تعد المراحل المختلفة للتعامل مع فكرة، كما هي لدى «فرانسيس بونج» الذي انتهى إلى نشرها على شكل لقطات متوالية لأن العمل الحقيقي لا يحتويه شكله المحدد بل سلسلة تقريبات تصاغ للوصول إليه، هي البرهان على الجهد الذي بذله في الكتابة كأداة معرفة، والبرهان أيضاً على حقيقة أنه في حالة كل الكتب التي فكر بكتابتها، اهتم بسيرورة البحث أكثر من اهتمامه بإكمال النص للنشر. ومن وقت لآخر، حتى الموضوعات شابهت موضوعات «بونج»، كما في سلسلة الخرافات القصيرة التي كتبها «ليوناردو» حول الأشياء أو الحيوانات.

دعونا نأخذ القصة الخرافية حول النار شاهداً. هنا يعطينا «ليوناردو» ملخصاً سريعاً: النارُ، وقد استاءت لأن الماء في الإناء يعلوها، رغم انها هي «العنصر» الأسمى، تطلق لهبها أعلى.. فأعلى، إلى أن يفور الماء ويفيض ويطفئ النار.

ثم نراه يعيد النظر في هذا النص في ثلاث خطاطات اولية متوالية مكتوبة على ثلاثة أعمدة متوازية، إلا انها غير مكتملة. وفي كل مرّة، نجده يضيف

بعض التفاصيل، واصفاً كيف انه من قطعة فحم صغيرة، يندلع لهب عبر فجوات في الخشب، فيطقطق وينتفخ. إلا انه سرعان ما يتوقف فجأة كما لو انه اصبح واعياً بانه لا حد لدقائق التفاصيل التي بإمكان الإنسان ان يحكي بها حتى ابسط قصة، وانه حتى قصة اشتعال الخشب في مدفأة المطبخ يمكن أن تنمو من داخلها إلى أن تصبح لا نهائية.

كانت علاقة «ليوناردو» كرجل «غير متعلم»، كما وصف نفسه، بالكلمة المكتوبة صعبة. معرفته لم يكن لها نظير في العالم، ولكن جهله باللاتينية والقواعد منعه من التواصل كتابةً مع الرجال المتعلمين في زمنه. ومن المؤكد أنه آمن بقدرته على وضع الكثير من علمه في الرسم بوضوح اكثر من وضعه في كلمات.

كتب في دفتر ملحوظاته حول التشريح: «أيها الكاتب.. باي حروف يمكنك توصيل الجسد باكمله بمثل هذا الاكتمال الذي يمنحنا إياه الرسم هنا؟». كان واثقاً انه يستطيع التوصيل بوساطة التصوير والرسم أفضل، ليس في العلم فحسب، وإنما في الفلسفة أيضاً. ومع ذلك شعر ايضاً بحاجة متواصلة للكتابة، واستخدام الكتابة في فحص العالم بكل ظواهره المعلنة وأسراره بأشكالها المتعددة، وإعطاء شكل لتخيلاته وعواطفه وأحقاده أيضاً، كما هو الأمر حين يهاجم الأدباء الذين لم يكونوا قادرين إلا على ترديد ما قرأوه في كتب الآخرين، وليس هذا هو شأن أولئك الذين هم من «المبتكرين والمفسرين بين الطبيعة وبني الإنسان». لهذا السبب كتب الكثير والكثير. وبمرور السنوات توقف عن التصوير وعبر عن نفسه بالكتابة والرسم التخطيطي، كما لو أنه يلاحق خيط خطاب واحد في الرسم والكلمات مالئاً دفتر ملحوظاته بكتاباته التي لا تُقرأ إلا معكوسة في مرآة.

في ورقة رقم ٢٦٥ من مخطوطة «اتلانتيكيوس»، يبدأ «ليوناردو» بتدوين دليل يبرهن على نظرية نمو الأرض. وبعد أن يذكر شواهد المدن المطمورة التي ابتلعها التراب، ينتقل إلى الأحافير البحرية المكتشفة في الجبال،

وبخاصة إلى عظام معينة يفترض انها ترجع ولا بد إلى وحش بحري بدائي من عصر ما قبل الطوفان. ولابد أن رؤيا الحيوان الضخم، وهو يسبح بين الأمواج اجتذبت مخيلته في هذه اللحظة، لأننا نجده يقلب الصفحة ويحاول القبض على صورة الحيوان، مجرباً ثلاث مرات كتابة جملة تكون قادرة على توصيل كل روعة الاستثارة:

«اوه.. كم من المرات شوهدت بين امواج المحيط العظيم العالية، بظهرك الأسود الخشن، تلوح مثل جبل بوقار وجلال..»

ثم يحاول إعطاء مزيد من الحركة لتقدم الوحش، باستخدام فعل «دائراً»:

«وفي العديد من المرات شوهدت بين امواج المحيط العظيم العالية، تمضي دائراً بوقار وجلال في مياه البحر، وتلوح مثل جبل بظهرك الأسود الخشن، تهزمها وتتغلب عليها..».

ولكن كلمة «دائراً» تبدو له وكأنها اضعفت انطباع العظمة والجلال الذي يريد أن يثيره، فيختار فعل «حارثاً» مغيراً بذلك بناء الفقرة كله، مانحاً إياها كثافةً وإيقاعاً بحس ادبي واثق من نفسه:

«اوه كم من المرات شوهدت بين امواج المحيط العظيم العالية، تلوح مثل جبل، هازماً الأمواج ومتغلباً عليها، حارثاً مياه البحر بظهرك الأسود الخشن بوقار وجلال»

إن ملاحقته للرؤيا التي قدمت بوصفها رمزاً لقوة الطبيعة المسالمة تقريباً، تمنحنا لمحةً عن الكيفية التي عملت بها مخيلة«ليوناردو». وفي نهاية حديثي أترك لكم هذه الصورة كي تحملوها في ذاكرتكم ربما أطول مدة ممكنة، بكل شفافيتها وغموضها.

(٤)

الوضــوح

لدى «دانتي» سطرٌ من الشعر يُقرأ هكذا: «ثم أمطرت في قلب أخيولة جامحة» (الأعراف - الأنشودة السابعة عشرة - ٢٢).

سأبدأ هذه الأمسية بتأكيد: الأخيولة مكانٌ تمطرُ فيه السماء.

دعونا ننظر في السياق الذي نجد فيه هذا السطر من سطور «الأعراف». نحن في طبقة «العقاب الإلهي»، و«دانتي» يتأمل الصور التي تتشكلُ في فكرهِ مباشرةً، ناقلاً الشواهدَ الكلاسيكية والتوراتية على العقاب الغاضب. إنه يدرك أن هذه الصور تنهمرُ من السماواتِ، أي انّ الله يرسلها إليه.

في مختلف طبقات «الأعراف»، وإلى جانب تفاصيل المشاهد الواسعة وقنطرة السماوات، وبالإضافة إلى مواجهاته مع أرواح الخاطئين النادمين والكائنات الخارقة، تُعرض أمام «دانتي» مشاهدُ تؤدي فعل مقتطفات أو تمثيلات لشواهد الخطايا والفضائل. في البداية بوصفها نقوشاً ضئيلة البروز من تلك التي يبدو أنها تتحرك وتتكلم، ثم بوصفها رؤى مُسقطة أمام عينيه، ثم بوصفها أصواتاً تصل إلى مسامعه، وأخيراً بوصفها صوراً فكرية صافية. وبعبارة واحدة، تتحولّ هذه الرؤى إلى رؤى داخلية باضطراد، كما لو أن «دانتي» أدرك أنه من غير المجدي ابتكار شكل جديد لما هو أبعد عن التمثيل في كل طبقة من طبقات الأعراف، ومن الأفضل وضع الرؤى في الفكر مباشرة من دون جعلها تمر عبر الحواس.

ولكن قبل هذا من الضروري تعريف المخيلة. وهذا هو ما يفعله «دانتي» في موشحين (الأنشودة السابعة عشرة - ١٣ - ١٨):

O imaginativa che ne rube

talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge

Perché dintorno suonin mille tube,

chi move te, se'l senso non ti porge?

Moveti lume che nel ciel s' informa

per sé o per voler che giu le scorge

ويمضي السطور هكذا من دون القول إن المعنى هنا هو «الأخيولة الجامحة» أي تسمي جزء من أجزاء المخيلة بوصفه متميزاً عن المخيلة الفنية مثل تلك التي تتكشف في فوضى الأحلام.

مع هذه النقطة في فكرنا، دعونا نحاول متابعة حجج «دانتي» العقلية التي تعيد إنتاج حجج فلسفة زمنه بفعالة، سنعيد صياغة سطوره

«أيتها المخيلة أنت يا من تملكين القوة على فرض نفسك على ملكاتنا وغيابتك سارقة إيانا من العالم الخارجي، وحاملة إيانا إلى قلب عالم داخلي بحيث إننا لن نسمع آلاف الأبواق حتى لو عزفت، ما هو منبع الرسائل البصرية التي تتلقينها إن لم تتشكل من الأحاسيس المودعة في الذاكرة؟ إنما يحركك ضياء يتشكل في السماء».

وفقاً لـ «دانتي» وكذلك «توماس الأكويني»، هناك نوع من منبع نيّر في السماوات يبثّ الصورَ المثالية التي تتشكل، إما بناءً على المنطق الداخلي للعالم المتخيل، أو بناءً على إرادة الله، أو «بإرادة تهبط بها إلى الأدنى».

يتحدث «دانتي» عن الرؤى التي عرضت له (أي للممثل «دانتي» في القصيدة) كما لو أنها على وجه التقريب إسقاطات فيلم أو صور تلفازية، مرئية على شاشة منفصلة تماماً عن الواقع الموضوعي لرحلته ما وراء

الأرض. ولكن رحلة الممثل هاملت، بتكيفها هي من طبيعة هذه الرؤى ذاتها. بالنسبة لـ هاملت، الشاعر أيضاً على الشاعر أن يتخيل بصرية ما يراه الممثل وما يعتقد أنه يراه في وقت واحد ما يحلم به ويتذكره ويراه مثلاً أمامه أو قيل له بالضبط كما لو أن عليه تخيل المحتوى البصري للاستعارات التي يستخدمها لتسهيل سيرورة هذا الاستحضار البصري

إذن ما يحاول هاملت تعريفه هو دور المخيلة في «الكوميديا الإلهية» وعلى الأخص الجزء البصري من أحبولته التي يسبق المخيلة الفعلية أو يتزامن معها

ربما علينا التمييز بين نمطين من السيرورة التخيلية. تلك التي تبدأ بالكلمة وتصل إلى الصورة البصرية وتلك التي تبدأ بالصورة البصرية وتصل إلى تعبيرها اللفظي. السيرورة الأولى هي التي تظهر عادة حين نقرأ. على سبيل المثال حين نقرأ مشهداً في رواية أو في تقرير عن حادثة ما في صحيفة ثم وصفاً على ضآلة أو عظم تأثير النص علينا. نجد أنفسنا شهود مشهد يشبه ما يحدث أمام أعيننا. أو على الأقل نجد أنفسنا شهود قطع أو تفاصيل معينة مستخلصة من هذا المشهد

الصورة التي نراها على الشاشة السينمائية، مرّت أيضاً بمرحلة النص المكتوب، ثم تم تجسيدها بصرياً في فكر المخرج، ثم أُنشئت مادياً في موقع التصوير، وأخيراً تم تثبيتها في أطر الفيلم نفسه.

إذن الفيلم، لهذا السبب، نتاج مراحل متتابعة مادية وغير مادية معاً، في مسار تكتسب فيه الصورُ شكلاً. وخلال هذه السيرورة فإن لـ سينما المخيلة الفكرية، وظيفة لا تقل أهمية عن وظيفة الخلق الفعلي للصور المتتابعة كما ستسجلها آلةُ التصوير، والتي ستوضع سويةً في الشريط السينمائي.

في كل واحد منا تعمل هذه السينما الفكرية دائماً، وكانت كذلك دائماً حتى قبل اختراع السينما، ولم تتوقف أبداً عن إسقاط الصور أمام عين

فكرنا. واكتسب تقديم المخيلة البصرية في كتاب «اغناطيوس الليويولي»: «تمارين روحية»، اهمية كبرى.

يصف «الليويولي» في بداية كتابه الإرشادي هذا «التكوين البصري للمكان» بتعابير قد تصلح توجيهات لإقامة مشهد عرض مسرحي:

«في التفكّر البصري او التأمل، وبخاصة عند تفكّر سيدنا المسيح بقدر مايكون واضحاً، سيحتوي هذا التكوين، منظوراً إليه بعين المخيلة، على المكان المادي حيث يجب أن يوجد الموضوع الذي أرغب في تأمله. واقول المكان المادي، واعني معبداً أو تلاً حيث يوجد عيسى المسيح أو سيدتنا على سبيل المثال».

ويسارع «الليويولي» ويوضح أن التفكّرَ بخطايانا لا يجب أن يكون بصرياً، والا فإننا، إذا فهمتُ ما يعنيه بشكل صحيح، يجب أن نستخدم مخيلة بصرية من النوع المجازي (الروح سجينة في الجسد القابل للفناء).

إضافة إلى هذا، يفتتح التمرين الروحي في اليوم الأول من الأسبوع الثاني، بمشهد رؤيوي عريض، ومشاهد عجيبة مكتظة:

«القضية الأولى، قضية رؤية الناس، من هذا الصنف او ذاك، وقبل كل شيء أولئك الذين على وجه الارض، بمختلف ازيائهم وإيماءاتهم، بعضهم ابيض وبعضهم اسود، بعضهم هادئ وبعضهم في حالة حرب، بعضهم ينتحب وبعضهم يضحك، بعضهم معافى وبعضهم مريض، بعضهم يولد وبعضهم يموت.. الخ.

ثانياً، ان يُرى ويؤخذ في الاعتبار الاشخاص السماويون الثلاثة، كان يكونوا على مقعد ملكي او عرش جلالهم السماوي، وكيف ينظرون إلى الاسفل، إلى وجه ومباني الارض كلها، وإلى كل الناس الذين في مثل هذا العمى، وكيف انهم يموتون وينحدرون إلى الجحيم..».

لا يبدو ان فكرة إله موسى غير المتسامح، والتي تمثلت في صور بصرية، قد ظهرت لـ «اغناطيوس الليويولي» ابداً. بل على العكس من هذا. حيث يمكن القول إنه ينسب لكل منها ولكل مسيحي مواهب «دانتي» او «مايكل انجلو» الرؤيوية العظيمة، من دون حتى التحفظ الذي يبدو ان «دانتي» اضطر لفرضه على مخيلته البصرية حينما وقف امام رؤى الفردوس السماوية وجهاً لوجه.

في تمرين «الليويولي» الروحي لليوم التالي (التأمل الثاني) على المتأمل وضع نفسه في المشهد واتخاذ دور ممثل في حالة اداء متخيل:

«النقطة الاولى هي رؤية الناس المعنيين، اي رؤية سيدتنا ويوسف والخادمة وعيسى المولود حديثاً، جاعلاً من نفسي فقيراً بائساً، عبداً حقيراً ناظراً إليهم، اتفكرهم والبّي حاجاتهم، كما لو انني كنت حاضراً هناك، بكل تبجيل وإخلاص ممكنين، وبعد ذلك اتأمل نفسي كي احظى بشيء من النعمة».

من المؤكد ان كاثوليكية الإصلاح المضاد امتلكت اداةً متطرّفة بقدرتها على استخدام الاتصال البصري: خلال استثارة الفن المقدس العاطفية من المفترض ان يفهم المؤمن تعاليم الكنيسة اللفظية، إلا انها كانت دائماً مسألة بدء من الصورة المعطاة، صورة تعرضها الكنيسة نفسها، وليس صورة يتخيلها المؤمن. واعتقد ان امتياز إجرائيات «الليويولي»، حتى بالعلاقة مع أشكال تكريس النفس المؤمنة الخاصة بزمنه، يكمن في النقلة من الكلمة إلى الصورة البصرية كطريقة للحصول على معرفة بالمعنى الأبعد عمقاً.

نقطة الانطلاق والوصول هنا ايضاً معدّة سلفاً، ولكن في للابين ينفتح مجالٌ من الممكنات اللا متناهية امام استخدام المخيلة الفردية في كيفية رسم المرء للشخصيات والأمكنة والمشاهد وهي في حالة حركة. المؤمن هنا مدعو شخصياً ليرسم جداريات محتشدة بالأشخاص على جدران فكره،

بادئاً من الاستثارة التي تنجح مخيلته البصرية في استخلاصها من مقترح لاهوتي أو آيات مختصرة من الأناجيل.

دعونا نرجع إلى الإشكاليات الأدبية البحتة، ونسأل أنفسنا عن تكوين المتخيَّل في زمن لا يعود فيه الأدبُ يحيلُ، راجعاً، إلى سلطة ما أو تراث بوصفهما أصله أو غايته، بل يستهدف الجدة والأصالة والابتكار.

في هذه الوضعية يبدو لي أن السؤال عمن يسبق الآخر: الصورة البصرية، أم التعبير اللفظي (وهو ما يشبه بالأحرى مشكلة من يسبق الآخر: البيضة أم الدجاجة) يميل إلى الرجحان لصالح المخيلة البصرية تحديداً.

من أين تأتي هذه الصور التي تمطر في قلب الأخيولة الجامحة؟ يمتلك «دانتي»، وبشكل يمكن تبريره، فكرةً رفيعة عن نفسه إلى حد أن لاوسواس لديه حول امتلاكه وحياً سماوياً مباشراً يلهمه رؤاه. ويؤسس الكتّابُ القريبون من زمننا (باستثناء تلك الحالات القليلة المتعلقة بالاستحضار التنبؤي) صلاتهم عبر أجهزة إرسال أرضية، مثل اللا وعي الفردي أو الجماعي: الزمنُ المستعاد بالمشاعر العائدة إلى الظهور آتيةً من زمن مفقود، أو تركيز «تجلي» الكينونة في نقطة أو حالة زمنية متفردة. وباختصار، هي قضية سيرورات، حتى وإن لم يكن أصلها في السماوات، من المؤكد أنها تمضي إلى ما وراء حدود نوايانا وسيطرتنا، وتكتسب نوعاً من التعالي على الفرد. لا الشعراء ولا الروائيون وحدهم من يتعامل مع هذه المشكلة، فالمختص في طبيعة الذكاء: «دو جلاس هوفستادر» يفعل الأمر نفسه في كتابه الشهير «جوديل وأتشر وباخ»، حيث المشكلة الحقيقية في الكتاب هي الاختيار بين مختلف الصور الماطرة في قلب الأخيولة:

«فكِّر، على سبيل المثال، بكاتب يحاول إيصال أفكار معينة تحتويها صور فكرية لديه. إنه ليس متأكداً تماماً من كيفية تلاؤم

بعض هذه الصور مع بعضها الآخر في فكره، وهو يجرّب معبّراً عن الأشياء بهذه الطريقة أو تلك، إلى أن يستقر أخيراً على نسخة ما. ولكن هل يعرف من أين جاءت كلها، اللهم إلا بإحساس غامض؟.. إن معظم المنبع، الشبيه بجبل جليدي، غاطس عميقاً لامرئياً تحت الماء، وهو يعرف هذا...» (طبعة فنتاج، ١٩٨٠، ص ٧١٣).

ولكن ربما علينا أن نلقي أولاً نظرة على الكيفية التي تمت بها مواجهة هذه المشكلة في الماضي. إن أكثر التواريخ وضوحاً وشمولاً واستنفاداً لفكرة المخيلة وجدته، هو مقال لـ «جان ستاروبنسكي» عنوانه «امبراطورية المتخيَّل» (متضمن في كتاب «العلاقة النقدية»، ١٩٧٠). يقع أصل فكرة المخيلة كاتصال بعالم الروح في سحر عصر النهضة عند الأفلاطونيين الجدد، وهي فكرة ردّدتها الرومانسية والسيريالية. هذه الفكرة تتباين مع فكرة المخيلة كأداة معرفة، والتي تستطيع المخيلة بناءً عليها، وهي تتبع قنوات أخرى غير قنوات المعرفة العلمية، أن تتعايش مع هذه الأخيرة، بل وأن تعزّزها. إنها مرحلة يحتاجها العالم بالفعل لصياغة فرضياته.

من جانب آخر، يمكن أن تتوافق المخيلة بوصفها مستودع حقائق الكون مع «فلسفة للطبيعة»، أو مع نوع من معرفة كشف صوفي، إلا أنها تتعارض مع المعرفة العلمية، ما لم نقسم ما يمكن معرفته إلى جزءين، تاركين العالم الخارجي للعلم، ومقصرين المعرفة التخيلية على ذات الفرد الداخلية. وهذا هو النهج الثاني الذي يفرده «ستاروبنسكي» بكونه منهج التحليل النفسي الفرويدي، بينما يرتبط منهج «يونج»، المانح قيمة كونية للأنماط البدئية واللاوعي الجمعي، بفكرة المخيلة كمشاركة في حقيقة العالم.

عند هذه النقطة يبرز سؤال لا استطيع تفاديه: في أي من هذين الاتجاهين اللذين حدّدهما «ستاروبنسكي»، سأضع فكرتي عن المخيلة؟

للإجابة عن هذا السؤال، سأضطر إلى النظر إلى الوراء، إلى تجربتي ككاتب، وإلى ذلك الجزء المتعلق بالكتابة القصصية الأخيولية بخاصة.

عندما بدأت كتابة قصص خيالية، لم أكن قد اتخذت القضايا النظرية في اعتباري بعد، الشيء الوحيد الذي عرفته هو أن هناك صورة بصرية في منبع كل قصصي، إحدى هذه الصور كانت صورة إنسان شُطر إلى نصفين، وذهب كل نصف ليعيش مستقلاً. المثال الآخر، كان صبياً يتسلق شجرة، ثم يتخذ طريقه من شجرة إلى شجرة من دون أن يهبط إلى الأرض أبداً. وهناك مثال آخر، وكان درعاً على هيئة رداء خالٍ، يتحرك ويتكلم كما لو أن شخصاً في داخله.

لهذا كان أول شيء يرد إلى ذهني عند الاستعداد لكتابة قصة، صورةً تقتحمني لسبب ما بوصفها صورةً مشحونة بالمعنى، حتى وإن لم أتمكن من صياغة هذا المعنى بتعابير منطقية أو مفاهيمية. وحالما تُصبح الصورة واضحةً بما فيه الكفاية في ذهني، أبدأ بتنميتها إلى قصة، أو من الأفضل القول، إن الصور ذاتها هي التي تنمّي كوامنها الضمنية، أي القصة التي تحملها في داخلها. وحول كل صورة تتوارد وتتكوّن صور أخرى، مشكّلةً مجالاً من التناظرات والتماثلات والمواجهات، ويدخل الآن في قلب تنظيم هذه المادة التي لم تعد بصرية بحتة، بل ومفاهيمية أيضاً، قصدي المسبق بإعطاء نمو القصة نظاماً ومعنى، أو الأصدق، أن ما أفعله هو محاولة رؤية أي معاني الصور متطابق مع مخطط التصميم الكلي الذي أرغب في إعطائه للقصة، وأي معانيها غير متطابق، تاركاً هامشاً معيناً لبدائل محتملة دائماً. وخلال هذا الوقت نفسه، تكتسب الكتابة والمنتج اللفظي أهمية متزايدة. وعليّ القول، إن ما يهم فعلاً، ومنذ اللحظة التي أبدأ فيها بوضع السواد على البياض، هو الكلمة المكتوبة، أولاً كبحث عن مكافئ للصورة البصرية، ثم كنموّ متماسك للاتجاه الأسلوبي المبدئي. وأخيراً تبدأ الكلمة المكتوبة بالهيمنة على المجال تدريجياً، ومن الآن فصاعداً، ستكون الكتابة هي ما يقود القصة نحو أكثر التعابير اللفظية توفيقاً، ولا تملك المخيلة البصرية من خيار سوى أن تلحق بها على الطريق.

في قصصي «صور كونية» (١٩٦٥) كانت العملية الإجرائية مختلفة قليلاً، مادامت نقطة الانطلاق مقولة مأخوذة من لغة العلم، وكان على الصورة المستقلة للصور البصرية أن تبرز من هذه المقولة المفاهيمية. كان هدفي إظهار أن الكتابة التي تستخدم صوراً على غرار الأسطورة، يمكن أن تنمو في أي تربة، حتى في لغة العلم اليوم. فحتى لدى قراءة أكثر كتب العلم تقنية، أو أكثر كتب الفلسفة تجريداً، يمكن أن يصادف المرءُ تعبيراً يحفّزُ المخيلة البصرية على غير توقع. ولهذا السبب نحن في وضع من الأوضاع التي يحدد فيها الصورة نص مكتوب قائم سلفاً (نص جاهز) (صفحة أو جملة واحدة من ذلك النوع الذي أصادفه خلال قراءاتي). ومن هذا ربما تنبثق سيرورة تخيلية، إمّا أن تكون حاملة لروح النص، أو تمضي في اتجاه خاص بها كلّياً.

ومن المحتمل أن أول صورة كونية كتبتها في هذه السلسلة «مسافة القمر» هي الأكثر «سيريالية»، بمعنى أن المحفّز إليها، والمشتق من فيزياء الجاذبية، يترك الباب مفتوحاً لأخيولة شبيهة بالحلم. في صورة كونية أخرى، تقود الحبكة فكرة أكثر التصاقاً بنقطة المنطلق العلمية، إلا أنها مغطاة بصدَفةِ المخيلة والشعور دائماً، وينطق بها إما صوت واحد أو صوتين.

باختصار، تستهدف طريقة عملي الإجرائية توحيد التوليد العفوي للصور بقصدية التفكير المنطقي. وحتى حين تقوم المخيلة البصرية بالنقلة الأولى على رقعة الشطرنج، واضعةً منطقها اللازم لها موضع العمل، فإنها تجد نفسها، عاجلاً أم آجلاً، عالقةً بشبكة يفرض فيها كلا الأمرين: المحاكمة العقلية والتعبير اللفظي، منطقه أيضاً. ومع ذلك تستمر الحلول البصرية في كونها عوامل محدِّدة، وتفرزُ أحياناً، وبشكل غير متوقع، الأوضاع التي لا تكون قادرةً على حلّها، لا حدوس الفكر ولا مصادرُ اللغة.

هنالك نقطة يجب إيضاحها حول إضفاء الصفات البشرية على غير العاقل في سلسلة «صور كونية»: فعلى الرغم من أن العلم يهمني بسبب

جهوده للهرب من المعرفة التشبيهية هذه فحسب، إلا انني مقتنع بان مخيلتنا لا تستطيع ان تكون شيئاً اخر سوى تشبيهية تضفي الصفات البشرية على غير العاقل. وهذا هو سبب معالجتي التشبيهية لكون لم يسبق لإنسان ان ظهر فيه، وأود ان أضيف، ويبدو من غير المحتمل إطلاقاً، وإلى ابعد مدى، ان يستطيع الإنسان الظهور في كون مثل هذا.

والآن حان الوقت بالنسبة لي لأجيب على السؤال الذي طرحته على نفسي فيما يتعلق بمزاجي التفكير الاثنين لدى «ستاروبنسكي»: المخيلة كأداة معرفة او كتماهٍ مع عالم الروح.. ايهما أختار؟

انطلاقاً مما قلته، عليّ أن أكون نصيراً ثابتاً للاتجاه الأول. طالما ان القصة بالنسبة لي هي اتحاد بين المنطق العفوي للصور، وبين خطة تُنفذ على اساس قصد عقلاني. إلا انني في الوقت نفسه التمستُ في المخيلة دائماً وسيلةً للحصول على معرفة من النوع الذي يقع خارج الفرد، خارج ما هو ذاتي. إذن من الصحيح بالنسبة لي أن أعلن قربي أكثر من الموقف الثاني، موقف التماهي مع عالم الروح.

ومع ذلك، يظل هنالك تعريف أخر أتعرّفُ فيه على نفسي على اتم ما يكون التعرّف، ذلك هو المخيلة كذخيرة للكامن والافتراضي ولما لا يوجد ولم يوجد ابداً، وربما لن يوجد ابداً، ولكنه قد يوجد.

يظهر هذا الأمر في معالجة «ستاروبنسكي» للموضوع حين يشير إلى «جيوردانو برونو». «أخيولة الروح»، وفقاً لـ «برونو»، عالمٌ او هوّة من الأشكال والصور، غير قابل للتشبع ابداً. هكذا إذن، أؤمن بان الالتفات إلى هوّة التعددية الكامنة هذه لهو امر لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لاي شكل من اشكال المعرفة.

يعمل فكرُ الشاعر، وفي بضع لحظات حاسمة فكرُ العالم، وفقاً لسيرورة ترابط الصور، وهي الوسيلة الأسرع لإيجادِ صلةٍ بين اشكالِ

الممكن والمحال اللا متناهية والاختيار بينها. المخيلةُ هي نوع من آلة كهربية (إلكترونية) تأخذ في اعتبارها كل التركيبات، وتختار التركيبات الملائمة لغرض معين، أو ببساطة، تختار الأكثر أهميةً وبهجةً أو تسلية.

ومع ذلك، مازال عليّ إيضاح الدور الذي يمتلكه المتخيَّل اللا مباشر في هوّة الأخيولي، وأعني به الصور التي توفرها الثقافة، سواء أكانت ثقافة كتل جماهيرية أم ثقافة أي نوع آخر من الموروث. يقود هذا إلى سؤال آخر. ماذا سيكون عليه مستقبل المخيلة الفردية فيما يسمى عادةً «حضارة الصورة»؟ هل تستمر قوة استثارة صور الأشياء، تلك الصور «غير الموجودة»، بالنمو في النوع الإنساني الذي يتزايد غرقه في فيضان الصور الجاهزة؟

ذات زمن ما، كانت الذاكرة البصرية لفرد من الأفراد محدّدة بحدود ميراث تجاربه المباشرة، وذخيرة مقيّدة من الصور منعكسة في الثقافة. وإمكانية إعطاء شكل للأساطير الشخصية، تنبثق من الطريقة التي تتجمع فيها شظايا هذه الذاكرة معاً في تراكيب غير متوقعة ومثيرة. أما اليوم فإننا نُقصف بكمية من الصور لا نعود معها قادرين على التمييز بين التجربة المباشرة وبين ما رأيناه على شاشة التلفاز في ثوانٍ قليلة. وتتناثر في أرجاء الذاكرة قطعُ صور ومِزقٌ تحولها إلى ما يشبه مقلب نفايات، وتتناقص يوما بعد يوم إمكانية أن يستطيع الصمود شكل واحد من بين هذا العدد الكبير من الأشكال.

لئن أدرجتُ «الوضوح» في قائمتي للقيم التي يجب المحافظة عليها، فما ذلك إلا للتحذير من خطر نواجهه يتمثل في فقدان ملكة إنسانية أساسية: قوة جلب الرؤى إلى مجال بؤرة تركيز وعيوننا مغلقة، وجلب وتقديم أشكال وألوانٍ من سطور الحروف السوداء على صفحة بيضاء، وفي واقع الأمر، خطر فقدان قوة التفكير بتعابير الصور.

في ذهني بضعة مبادئ تعليمية ممكنة حول المخيّلة، من ذلك النوع الذي يجعلنا نعتاد السيطرة على رؤيتنا الداخلية من دون أن نخنقها، أو جعلها تسقط من جهة أخرى في أحلام يقظة مشوشة وعابرة، ومن النوع الذي سيمكّن الصور من التبلّر في شكلٍ مكتفٍ بذاته، محدّدٍ جيداً لا يُنسى، شكل حاد بصرياً.

هذا بالطبع نوع من تعليم لا نستطيع تطبيقه إلا على أنفسنا، طبقاً لمناهج نُبتكر في مناسبتها، وبنتائج لا يمكن التنبؤ بها.

كنتُ في نموّي المبكر طفلاً لـ «حضارة الصورة» سلفاً، حتى وإن كانت هذه لاتزال في طفولتها، وبعيدة بعداً شاسعاً عن وضعيتها المتضخمة اليوم. دعوني اقل إنني نتاج مرحلة وسيطة، حين كانت صورُ الرسوم الإيضاحية الملونة، رفيقةُ طفولتنا في الكتب والمجلات الاسبوعية والدمى، مهمةً جداً بالنسبة لنا. واعتقد أن ولادتي في تلك المرحلة تركت طابعاً عميقاً على نموّي.

بدايةً، تأثر عالمي التخيلي برسوم الصور الإيضاحية في مجلة «كورير دي بنتشولي»، أكثر صحف الأطفال الاسبوعية شيوعاً. إنني أتحدث عن حياتي بين الثالثة والثالثة عشرة، قبل أن يصبح الميل نحو السينما لديَّ هوساً مطلقاً، ذلك الهوس الذي ظل يتخلل كل سنوات مراهقتي. وأعتقد، حقيقة، أن زمن الحيوية كان بالفعل بين الثالثة والسادسة قبل أن أتعلم القراءة.

في إيطاليا العشرينيات، اعتادت مجلة «كورير دي بنتشولي» على نشر أفضل القصص الهزلي المصور الأمريكي المعروف في ذلك الزمن: هوليغان السعيد، وأطفال كاتزن جامير، والقطة فيلكس، وميجي وججز، وكلها أسماء كان يعاد تعميدها بأسماء إيطالية. وكانت هناك قصص إيطالية مصورة أيضاً، وبعضها ذو نوعية ممتازة من وجهة نظر وذوق وأسلوب تلك الفترة. ولم يكونوا قد بدأوا بعد في إيطاليا استخدام البالونات للحوار (بدأ هذا الأسلوب في الثلاثينيات مع استيراد ميكي ماوس).

«كوريير دي بتشولي» كانت تعيد رسم صور الكارتون الأمريكية من دون بالونات، وتحل محلها سطراً أو أربعة سطور مقفاة تكتب تحت كل صورة. إلا أنني، لكوني غير قادر على القراءة، كنت أستغني عن الكلمات بسهولة. كانت الصور كافية.

واعتدتُ العيش مع هذه الصحيفة الصغيرة التي بدأت والدتي تشتريها وتجمعها حتى قبل ولادتي، ثم جُمعت في مجلدات سنة بعد أخرى. واعتدتُ قضاء ساعات متابعاً الصور الكارتونية لكل مسلسل من عدد إلى آخر، معيداً رواية القصص لنفسي، ومفسّراً المشاهد بطرق مختلفة. لقد التمستُ تنويعات، ووضعت الأحداث المتفرقة معاً في قصة ذات مدى أوسع، وتدبرتُ وعزلتُ ثم ربطتُ العناصر المتكرّرة في كل مسلسل، مازجاً مسلسلاً بآخر، ومبتكراً لمسلسل جديد تصبح فيه الشخصيات الثانوية أبطالاً.

عندما تعلمتُ القراءة، كانت الميّزة التي اكتسبتُها ضئيلة. ولم تقدم لي تلك اللازمات المقفاة الساذجة أي معلومات مضيئة. وكانت غالباً طعناً في الظلام مثل طعني، وكان واضحاً أن واضعها لا يمتلك فكرة عما قد يكون موجوداً في بالونات الأصل، إما لأنه لم يكن يفهم الإنجليزية، وإما لأنه كان يعمل انطلاقاً من صور كارتونية أعيد رسمها من دون كلمات. وعلى أي حال، لقد فضلتُ إهمال السطور المكتوبة ومواصلة انهماكي المفضل في أحلام اليقظة «داخل» الصور وتسلسلها. وتسبّبت هذه العادة في تأخير قدرتي على التركيز على الكلمة المكتوبة بشكل لا يمكن إنكاره. ولم أكتسب الانتباه اللازم للقراءة إلا في مرحلة لاحقة وبعد جهد. ولكن قراءة الصور بلا كلمات كانت بالتأكيد درساً يعلّم صناعة الخرافة والأسلوبية وتكوين الصورة المتخيلة.

على سبيل المثال، الطريقة الأنيقة التي استطاع بها «بات أو سوليفان» رسم خلفية صورة كارتونية في مربع صغير، مظهراً الصورة الظلية للقطة

فيلكس على طريق تضيع فيه، في مشهد تحت ضوء قمر مكتمل في سماء سوداء: اعتقد أن هذا الرسم ظل مثالاً بالنسبة لي.

والعمل الذي حققته في الحياة بعدئذ، مستخلصاً القصص من الشخصيات الغامضة لأوراق اللعب، ومفسّراً الشخصية نفسها مرات عدة وبطرق مختلفة، يمتلك بالتأكيد جذوره في هوس إمعاني في الرسوم الكارتونية صفحات بعد صفحات حين كنت طفلاً. وما حاولتُ فعله في «قلعة المصائر المتقاطعة»، هو نوع من «علم ايقونات اخيولي»، موضوعه ليس أوراق اللعب فقط، بل واللوحات الفنية البارزة أيضاً. وفي الواقع ما حاولته هو تفسير لوحات الرسام «كارياتشيو» في كنيسة القديس جورجيو ديجلي جيوفوني في فينيسيا، متابعاً دورات حياة القديس جورج والقديس جيروم كما لو كانت قصة واحدة، حياة شخص واحد، ومماهياً بين حياتي وحياة جورج - جيروم هذا. واصبح علم الايقونات الاخيولي هذا طريقتي التي اعتدتها في التعبير عن حبي للتصوير. وتبنيّتُ المنهج الذي أقص به قصصي انا، بادئاً بالصور الشهيرة في تاريخ الفن، أو في حالات أخرى، بالصور التي احدثت تأثيراً في نفسي.

دعونا نقل، إن عناصر عدة تتزامن في تشكيل الجزء البصري من المخيلة الأدبية: ملاحظة مباشرة للعالم الواقعي، وتجلٍ حلمي وأخيولي، والعالم المشخص كما تبثه مستويات الثقافة المختلفة، وسيرورة تجريد وتكثيف واستدخال لتجربة الحس. وهذه الأخيرة مسألة مهمة ذات أولوية في جعل الفكرة بصرية ولفظية معاً.

وكل هذه السمات نجدها إلى حدٍ ما لدى كتّابٍ اعتبرهم نماذج، وفوق كل شيء لدى كتّاب ازمنةٍ كانت المخيلة البصرية امتيازها الخاص والمفضل، أي لدى آداب عصر النهضة والباروك وعصر الرومانسية.

في مختارات أعددتها من قصص القرن التاسع عشر الأخيولي، تابعت علائم العرق الرؤيوي المذهل الذي ينبض في قصص «هوفمان»

و«تشامستو» و«ارنيم» و«ايتشندورف» و«بوتوكي» و«جوجول» و«نرفال» و«جوتيه» و«هوثورن» و«بو» و«ديكنز» و«تورجنيف» و«ليسكوف»، وتابعت طريقي هابطاً إلى، «ستيفنسن» و«كبلنج» و«ويلز».

وجنباً إلى جنب مع هذا، تابعت علائم عرق آخر. وأحياناً لدى هؤلاء الكتاب انفسهم: العرق الذي يجعل احداثاً أخيولية تنبثق من اليومي المعاش، اخيولية داخلية وفكرية غير مرئية وصلت ذروتها لدى «هنري جيمس».

هل سيكون الأدب الأخيولي ممكناً في القرن الحادي والعشرين في ظل التضخم المتنامي للصور الجاهزة؟

هنالك طريقان يبدو انهما ينفتحان من الآن فصاعداً:

١ - بإمكاننا أن نعيد تصنيع الصور المستهلكة في سياق جديد يغيّر معانيها، وفي هذا السياق ربما يُنظر إلى «ما بعد - الحداثة» بوصفها ميلاً نحو استخدام بضاعة صور وسائط الاعلام الجماهيري المختزنة استخداماً تهكمياً، أو بوصفها ميلاً نحو حقن ذائقة الروائع الموروثة من التراث الأدبي في اليات سردية تؤكد على اغترابها.

٢ - بإمكاننا أن نمسح لوح الكتابة ونبدأ من الخربشات الأولية. وقد حصل «صاموئيل بيكيت» على أكثر النتائج فذاذة باختزال العناصر البصرية واللسانية إلى الحد الأدنى، كما لو أن الأمر يحدث في عالم يبدأ بعد نهاية العالم.

ربما كانت قصة «بلزاك» المسماة «الرائعة المجهولة» هي أول نص عُرضت فيه هذه المشاكل دفعةً واحدة. وليس مصادفة أن يكون ما ندعوه الاستبصار النبوئي قد جاءنا من «بلزاك»، متموضعاً كما كان في نقطة العقدة من تاريخ الادب في تجربة على عتبة الشعور، رؤيوياً مرة وواقعياً مرة أخرى، أو الامرين معاً، مدفوعاً بقوى الطبيعة بوضوح، مع انه كان يعي تماماً ما كان يفعله دائماً.

قصة «الرائعة المجهولة» التي عكف على كتابتها من العام ١٨٣١ وحتى العام ١٨٣٧، حملت عنواناً فرعياً منذ البداية: «حكاية أخيولية». بينما ظهرت في النسخة النهائية حاملـةً العنـوان الفرعي: «بحث فلسفي». وما حدث بين هذين التاريخين، هو أن الأدب قتل الأخيولي كما عبر «بلزاك» بنفسه عن هذا في قصة ثانية.

في نسخة القصة الأولى (نشرت في مجلة في العام ١٨٣١) فهم «بوربوس» و«نيكولاس باوسن» لوحة زميلهما الفنان العجوز «فرينهوفر» المتقنة، والتي لا يبرز فيها سوى قدمي امرأة من بين اختلاط لوني وضباب لا شكل له، واعجبا بها: «يالهذا العدد الكبير من المسرّات على قطعة القماش الصغيرة هذه!» وحتى المرأة، نموذج الرسام، التي لم تفهم اللوحة، تأثرت إلى حد ما.

ولكن في النسخة الثانية، التي ظهرت في العام نفسه، على شكل كتاب، تكشف بضعة أحاديث متفرقة مضافة عن عدم فهم زميلي «فرينهوفر»: انه مازال صوفيا ملهماً يعيش من أجل مثاله، إلا أنه محكوم بالعزلة. وتضيف النسخة النهائية التي نشرت في العام ١٨٣٧، عدداً من صفحات التأمل التقني في فن التصوير ونهايةً تجعل «فرينهوفر» بوضوح، رجلاً مجنوناً مقضيّاً عليه بأن يسجن نفسه مع ما يفترض انه عمله الكبير، ثم يحرقه وينتحر.

قصة «الرائعة المجهولة» هذه، كثيراً ما حظيت بتعليقات تصفها بأنها رمز للفن الحداثي. وبقراءة آخر هذه الدراسات لـ «هو بيرت دامتش» (في كتاب «نافذة الكاميوم الصفراء» ١٩٨٤)، ادركتُ ان القصة يمكن ان تُقرأ أيضاً بوصفها رمزاً للأدب، يدور حول الهوة التي لا يمكن مدّ الجسور فوقها بين التعبير الألسني وتجربة الحس، وبين مراوغة المخيلة البصرية.

تتضمن نسخة «بلزاك» الأولى تعريفاً للأخيولي بوصفه «المتعذر تعريفه»، وبوصفه تعبيراً باهراً: «بالنسبة لكل هـذه الأشيـاء العجيبة، لا يمتلك النحو المعاصر إلا كلمة واحدة: كان متعذر التعريف.. كان تعبيراً باهراً. إنه تعبير يوجز الأدب الأخيولي. إنه يقول كل شيء عما يراوغ مدركات روحنا المحدودة، وعندما تضعه أمام عيني قارئ، فانه ينقذف في فضاء تخيلي».

وفي السنوات اللاحقة، رفض «بلزاك» ادب الاخيولة الذي كان يعني عنده ان الفن معرفة صوفية بكل شيء»، وتحوّل إلى وصف العالم كما هو بالتفصيل، مقتنعاً بثبات انه يعبّرُ بهذا عن سر الحياة. وبالضبط وكما كان «بلزاك» نفسه متردّداً ولوقت طويل، بين ان يجعل «فرينهوفر» رائياً وبين ان يجعله رجلاً مجنوناً، واصلت قصته احتواء غموضٍ تكمن فيه اكثر الحقائق عمقاً.

إن مخيلة الفنان عالمٌ من الكوامن لن ينجح أيّ عمـل في إدراكهـا . وربما نجرّبه، إذ نحيا، هو عالم آخر يجيب على أشكال أخرى من النظام والاختلال. اما طبقات الكلمات التي تتراكم على الصفحة كما تتراكم طبقات الالوان على قماش اللوحة، فهي عالم لا متناهٍ ايضا، إلا ان السيطرة عليه أسهل، ومقاومته للتشكّل اقل. والصلة بين هذه العوالم الثلاثة، هي «المتعذر تعريفه» الذي تحدث عنه «بلزاك»، أو هو بالأحرى «المتعذر تقرير ماهو» كما سندعوه. إنه مفارقة كلٍ لا متناهٍ يحتوي على كلّياتٍ لا متناهية أخرى.

ينجز كاتبٌ مثل «بلزاك»، وأنـا أتحـدث عن كاتب ذي طموحـات لا حدود لها، سيرورات تتضمن لا تناهي مخيلته، أو لا تناهي الاحتمال الذي ربما تمت تجربته او تجربة الأمرين معاً، بوسائل الممكنات اللسانية اللامتناهية في الكتابة.

قد يحتج أحدهم بالقول، إن مدة حيـاة واحـدة من الميلاد إلى الموت لا تستطيع احتواء سوى كمية متناهية من المعلومات، فكيف لمخزون فردٍ من الصور الخيالية، ولتجربة فردٍ، أن يمتدّا إلى ما وراء هذا الحد؟

طيب.. اعتقد أن محاولات الهرب هذه من دوّامة التعدديّة لا جدوى منها. وقد أوضح لنا «جيوردانو برونو» أن «الروح الأخيولية» التي تستمد منها مخيلةُ الكاتب الأشكال والأشخاص، هي نبعٌ بلا قاع. وبالنسبة للواقع الخارجي، تبدأ «الكوميديا الإنسانية» لـ «بلزاك» من فرضية أن العالم المكتوب بإمكانه مشاكلة العالم المعيوش، ليس عالم اليوم فقط بل وعالم الأمس أو الغد أيضاً. وبوصفه كاتب أخيولة، حاول «بلزاك» القبض على روح العالم في رمزٍ واحد بين عدد لا متناهٍ من الرموز يمكن تخيله. إلا انه

لكي يفعل هذا، كان مضطراً إلى إثقال الكلمة المكتوبة بكثافة من النوع الذي قد تنتهي معه الكلمات إلى حيث لا تعود تشير إلى عالم خارج ذاتها هي. كما هو الأمر مع الألوان والخطوط في لوحة «فرينهوفر». وعندما وصل «بلزاك» إلى هذه العتبة، توقف وغيّر برنامجه كله: لا كتابة مكثفة بعد الآن بل كتابة مسهبة.

وسيحاول «بلزاك» الواقعي خلال الكتابة، احتضان الامتداد اللا متناهي للزمان والمكان وهو يعجّ بالحشود البشرية والحياة والقصص ولكن الا يكون الأمر كما هو في لوحات «أنتشر» التي نكرها «دو جلاس هوفتسادر» كصورة إيضاحية تفسر تناقض الرياضي «جوديل»؟

في معرض لوحات فنية، يتطلع رجلٌ إلى مشهد مدينة، وينفتح هذا المشهد ليحتضن المعرض الذي يحتويه والرجل الذي يتطلع إليه. لقد كان على «بلزاك» أن يضمّن في كوميدياه الإنسانية اللا متناهية أيضاً كاتب الأخيولة الذي كانه والذي يكونه بكل أخيولاته اللا متناهية. وكان عليه أيضاً أن يضمّنها الكاتب الواقعي الذي كانه والذي يريد أن يكون بقصد القبض على العالم الواقعي اللا متناهي في كوميدياه الإنسانية (على الرغم من أن عالم «بلزاك» الداخلي اللامتناهي الأخيولي هو الذي يتضمّن العالم الداخلي لبلزاك الواقعي، ربما لأن واحدة من الأخيولات اللا متناهية للعالم الأول تتوافق مصادفة مع اللا تناهي الواقعي للكوميديا الإنسانية).

ويظل أنّ كل «الواقعيات» و«الأخيولات» لا تتمكن من اتخاذ شكل إلا بوسائل الكتابة التي يظهر فيها الخارجي والداخلي، العالم وأنا، التجربة والأخيولة، مؤلَّفينَ من المادة اللفظية الواحدة نفسها.

إن رؤى العينين والروح المتعددة الأشكال محتواةٌ في سطورٍ متشاكلة من حروف صغيرة وكبيرة، ومن وقفات وفواصل وما بين أقواس، في صفحات علامات متقاربة في اجتماعها مثل حبات الرمل، ممثلةً بذلك مشهدَ العالم المتعددَ الألوان على سطحٍ هو نفسه دائماً وغير نفسه، يشبه كثبانَ رملٍ تحركها رياح الصحراء.

(٥)
التعديـــة

دعونا نبدأ بشاهد من رواية « تلك الفوضى الهائلة في شارع ميرولانا» للروائي «كارلو اميليو جادا»: «في حكمته وفقره المرابيساني، ضابط الشرطة «انجرافالو» الذي بدا أنه يتعيش على الصمت والنوم تحت الغابة السوداء لتلك الكتلة من الشعر الكثيف اللامعة مثل القار والمجعدة مثل صوف خروف استراخاني، في حكمته، يقطع أحياناً هذا الصمت وهذا النوم لينطق بفكرة نظرية من نوع ما (أي فكرة عامة) حول العلاقات الرجالية والعلاقات النسائية. من النظرة الأولى أو من السماع الأول، بدت هذه تفاهات. إلا أنها لم تكن تفاهات. وهكذا، فإن تلك التصريحات السريعة التي تفرقع على شفتيه مثل إضاءة عود ثقاب فضية مفاجئة، كانت تعود إلى الحياة في آذان أناس على بعد ساعات أو شهور من نطقها: كما لو بعد فترة حضانة غامضة. «هذا صحيح!» اعترف الشخص المعني «ذلك بالضبط ما قاله لي «انجرافالو»...». لقد تمسك، من بين أشياء أخرى بأن الكوارث غير المتوقعة ليست تبعات أو نتيجة، إن شئت، لدافع واحد منفرد، لسبب مفرد، ولكنها دوامة مائية بالأحرى نقطة حلزونية لهبوط في وعي العالم، يساهم فيها حشد كلّيٌ من أسباب متجمعة. واستخدمَ أيضاً ألفاظاً مثل «عقدة» أو «ورطة» أو «اختلاط»، ولكن المصطلح المشروع وهو «الدافع، الدوافع»، انفلت من بين شفتيه أولاً كما لو ضد إرادته. الرأي القائل بأن «علينا إصلاح معنى مقولة السببية داخل أنفسنا» كما تناقلها الفلاسفة من ارسطوطاليس وحتى ايمانوئيل كانط وإحلال أسباب محل سبب، كان رأياً مركزياً بالنسبة له، دائماً وراسخاً تقريباً يسيلُ دائباً من شفتيه اللكتنزتين

ولكن البيضاويين بالأحرى، حيث بدا عقب سيجارته المستنفدة، وهو يتدلّى من إحدى زواياه فمه منسجماً مع نعاس نظرته نصف المريرة ونصف الشاكّة ونصف المستهزئة. تلك النظرة التي يثبت بها وفق عادة «قديمة» النصف الأدنى من وجهه تحت نتوء جبينه وجفنيه ذاك، وتحت كتلة شعره الكثيفة تلك.

هذه بالضبط كانت الكيفية التي عرف بها «جرائم...ـه» حين يستدعونني.. بالتأكيد.. إن استدعوني فتلك ان في الأمر متاعب: فوضى ما.. اختلاط ما.. بحاجة إلى حل..» كان يقول هذا محرّقاً لهجته بلكنتي«نابولي» و«موليس». الدافع الواضح، الدافع الرئيسي كان مفرداً بالطبع، ولكن الجريمة كانت نتاج قائمة كاملة من الدوافع التي هبّت عليها مثل عاصفة هوائية (مثل الست عشرة ريحاً في قائمة الرياح عندما ترقص في الاعصار معاً، في هبوط حلزوني) وانتهت ضاغطةً «عقل العالم» الضعيف في دوّامة الجريمة «مثلما تُعتصر رقبة دجاجة»، ومن ثم اعتاد ان يقول، ولكن هذا مضجر قليلاً «من المؤكد انك ستعثر على تنورات حيث لا تود أن تجدها» في تحسين إيطالي متأخر للتعبير المبذول «فتش عن المرأة». ثم بدا وكأنه ندم، كما لو انه شوّه سمعة السيدات، فأراد تغيير تفكيره، إلا ان هذا سيرميه في متاعب، لهذا سيظل صامتاً، كئيباً، خائفاً من أن يكون قال اكثر مما ينبغي.

ما عناه هو ان دافعاً معيناً ومؤثراً، كميةً معينة، او كما قد تقول اليوم، عاطفة كوانتمية، عاطفة ايروسية، متضمَّن أيضاً في «قضايا مهمة»، في جرائم من الواضح انها بعيدة كل البعد عن إغواءات الحب. بعض الزملاء، وقلّة من حاسدي حدوسه، وبضعة رهبان هم الأكثر معرفة بشرور زماننا، وبعض الأشخاص الثانويين والكتبة، وحتى مرؤوسيه، اصروا على انه يقرأ كتباً غريبة يستمدُّ منها كل هذه الكلمات التي لا تعني شيئاً، أو لا شيء تقريباً، إلا أنها تفيد أكثر من غيرها في إدهاش الساذج والجاهل.

مصطلحاته اللفظية كانت مصطلحات أطباء في دور معتوهين. ولكن التطبيق شيء آخر: يجب أن تُترك الأفكار ويُترك التفلسفُ للكتّاب التافهين: تجربة مخاطر الشرطة العملية وفرقة الإعدام شيء آخر تماماً. إنها بحاجة للكثير من الصبر وحب الخير ومعدة قوية، وعندما لا تتوقف أو تنهار كل سياقات إطلاق الرصاص بين الإيطاليين، تصبحُ الحاجةُ ماسة لإحساسٍ بالمسؤولية، وقرارٍ تعزيزٍ واعتدال حضاري.. نعم.. نعم.. وقبضة ثابتة. بالنسبة له، وبالنسبة لدون كيتشو، هذه الاعتراضات، كما كانت فحسب، لا نتيجة لها. واصل النوم واقفاً على قدميه، متفلسفاً بمعدة خاوية، وتظاهر أنه يدخن عقب سيجارته التي تنطفئ دائماً.»*

أحببتُ أن أبدأ بهذا المقطع من رواية «جادا» لأنه يبدو لي مقدمةً ممتازة لموضوع محاضرتي: الرواية المعاصرة كموسوعة، كمنهج معرفة، وفوق كل شيء كشبكةٍ من الصلات بين الأحداث والناس وأشياء العالم.

كان بإمكاني اختيار روائيين آخرين للتمثيل على هذه الدعوة النموذجية في القرن الراهن، إلا أنني أختار «جادا»، لأنه كتب بلغتي، ولأنه، نسبياً، معروف قليلاً في الولايات المتحدة الأمريكية. (جزئياً بسبب التعقيد الخاص بأسلوبه، والصعب حتى في الإيطالية)، وأيضاً لأن فلسفته تلائم موضوعي تماماً في رؤيته للعالم بوصفه «نظام نظم»، حيث كل نظام يشرط النظم الأخرى وهذه تشرطه في المقابل.

حاول «كارلو اميليو جادا» طيلة حياته تمثيل العالم كعقدة، كشلّة خيوط مشتبكة لقصة، حاول تمثيله من دون محو التعقيد الذي لا حلّ له على الأقل. أو لقول هذا بطريقة أفضل، من دون محو الحضور المتزامن لأكثر العناصر انفصالاً بعضها عن بعض، والتي تتجمع لتحدّد كل حدث.

(*) «تلك الفوضى الهائلة في شارع ميرولانا» (ميلانو: جارزانتي، ١٩٥٧)، ترجمها إلى الإنجليزية «وليم ويفر» (نيويورك: جورج برازيلر، ١٩٦٥) الصفحات ٤ - ٦.

إن ما قاده إلى هذه الرؤية للأشياء، تدريبه الفكري ومزاجه ككاتب واضطراباته العصبية.

نشأ «جادا» كمهندس على ثقافة العلم مسلحاً بتقنية الصنع وحماس إيجابي للفلسفة. وتصادف أن أبقى لآخر هذه الميول، ميله إلى الفلسفة، سراً. ولم نعرف عن خطاطته الخاصة بنظام فلسفي أساسه «سبينوزا، ولبينتز» إلا بعد وفاته في العام ١٩٧٣، واكتشافها بين أوراقه.

بوصفه كاتباً، من المعتقد أنه النظير الإيطالي لـ «جيمس جويس»، طوّر جادا أسلوباً ليتساوق مع نظرية المعرفة المعقدة لديه، أسلوباً يركّبُ فيه مستويات مختلفة للغة بعضها فوق بعض، رفيعة ومتواضعة، ويستخدم أكثر المفردات تنوعاً. وكرجل عصابي، يغرق «جادا» نفسه كلياً في الصفحة التي يكتبها بكل قلقه وهواجسه، إلى درجة أن المخطط العام كثيراً ما كان يضيع في حين تتكاثر التفاصيل وتملأ الصورة كلها. وتُترك ما يُفترض أنها ستكون روايةً بوليسية بلا حل دائماً، أو بمعنى من المعاني، جميع رواياته غير مكتملة، أو متروكة شظايا، أشبه بحطام مشروعات طموحة، تحتفظ رغم حطامها بآثار العناية الفائقة والدقيقة التي تم تصوّرها بها.

ولأخذ فكرة عن كيفية عمل موسوعية «جادا» بمصطلحات بنية مكتملة، علينا العودة إلى نصوص أقصر، مثل وصفته لـ «ريسوتو الميلاني» على سبيل المثال، وهي رائعة من روائع النثر الإيطالي، ونصيحة عملية في أوصافها لحبات الرز الباقية جزئياً في قشورها (أغلفة النهار كما يسميها)، ولأكثر الأطباق ملاءمةً للاستخدام، وللزعفران ومراحل الطبخ المتعاقبة. ومثل نص آخر مكرس لتقنيات البناء، حيث لم يعد استخدام الاسمنت المجهد مسبقاً والطابوق المجوّف يعزل البيوت، لا عن الحرارة ولا عن الضوضاء، ويلي ذلك وصف غرائبي لكلّ من يعيش في بناية حديثة، وهواجسه حول كل أنواع الضجيج التي تهاجم أذنيه.

في هذه القطع القصيرة، كما في كل حدث من أحداث روايات «جادا»، ينظر إلى أدنى شيء بوصفه مركز شبكة علاقات لا يستطيع الكاتب منع نفسه من متابعتها مضاعفاً التفاصيل، حيث تصبح أوصافه واستطراداته لامتناهية. ومهما كان من شأن أو نوع نقطة الانطلاق، فإن المادة التي في المتناول تنتشر وتنتشر، وتحيط بآفاق أوسع باستمرار. ولو سُمح لها أن تمضي أبعد فأبعد في كل اتجاه، لانتهت إلى احتضان الكون بأكمله. وأفضل شاهد على هذه الشبكة التي تتشعب انطلاقاً من كل موضوع، حدث العثور على الجواهر المسروقة في الفصل التاسع من «تلك الفوضى الهائلة..». هنا يُقال لنا كل شيء عن كل حجر نفيس، تاريخه الجيولوجي وتكوينه الكيميائي، مع مراجع فنية وتاريخية، وجميع استخداماتها الممكنة التي قد توضع لها، سويةً مع ما يترابط مع الصور المتخيلة الذي تستحثه هذه المراجع.

يبدأ أكثر المقالات النقدية أهمية حول نظرية المعرفة الضمنية في كتابات «جادا»، مقال «التنافر المتعمد» لـ «جيان كارلو روسكوني»، بتحليل تلك الصفحات الخمس المكتوبة حول الياقوت، ويوضح «روسكوني» منطلقاً من هنا، كيف إن هذه المعرفة بالأشياء لدى «جادا» (مرئية كمجمع لعلاقات لامتناهية، الماضي والمستقبل والواقعي والممكن) تتطلب أن يكون كل شيء محددُ الاسم، موصوفاً، ومتموقعاً في الزمان والمكان. إنه يحققُ هذا باستغلال الكوامن الدلالية للكلمات، وجميع تنوعات الأشكال اللفظية والتركيبية، بكل نغماتها ومدلولاتها، سويةً مع النتائج الهازلة في أحوال كثيرة، والتي يخلقها تجاورها.

المشاهد الهازلة الغرائبية مع لحظات من تهور هائج، هي سمة رؤيا «جادا» المميزة. وحتى قبل أن يعترف العلم رسمياً بأن الملاحظة تتدخل، بطريقة أو بأخرى، في تكييف الظاهرة موضع الملاحظة، عرف «جادا»: «أن تعرف هو أن تولج شيئاً ما فيما هو واقعي، ومن هنا أن تعرف هو أن تحرّف الواقع».

ومن هنا تبرز طريقته الثابتة التحريفية في تمثيل الأشياء». والتوتر الذي يقيمه دائماً بين ذاته وبين الشيء موضع التمثيل. وهكذا، كلما أصبح العالمُ محرّفاً أكثر امام عينيه، أصبحت ذات المؤلف أكثر انهماكاً في هذه العملية، واصبحت بذاتها محرّفة ومرتبكة. لهذا السبب، حمل الولعُ بالمعرفة «جادا» من موضوعية العالم إلى ذاتية «جادا» المستثارة. وهذا الأمر بالنسبة لرجل لا يحب نفسه، بل ويزدريها بالأحرى، تعذيب مخيف، كما طرح بإسهاب في روايته «التعرّف على الأسى».

في هذا الكتاب الذي يحتوي سيرة ذاتية أكثر مما تحتويه كتبه الأخرى، ينفجر «جادا» بهجاء متوحش لضمير «الأنا»، وفي الواقع لكل الضمائر، طفيليات الفكر هذه: «أنا.. أنا.. الأكثر قذارة بين الضمائر! الضمائر.. إنها قمل الفكر، وعندما يكون الفكر مقمّلاً، فإنه يحك مثل أي شخص مقمل.. وعندئذ تجد في أظافرك: الضمائر الشخصية».

لئن كانت كتابة «جادا» محدّدة بهذا التوتر بين الدقة العقلانية والتحريف الهائج كعنصرين أساسيين لكل سيرورة إدراكية، فإن كاتباً آخر هو «روبرت موسل»، ذا التدريب العلمي، والمهندس أيضاً، عبّر خلال الفترة نفسها عن التوتر بين الدقة الرياضية وفوضى الشؤون الإنسانية، مستخدماً نوعاً مختلفاً تماماً من الكتابة: طليق وساخر ومنضبط. كان حلم «موسل» حلماً برياضيات ذات حلول فردية:

«ولكن كان لديه شيء آخر أيضاً على طرف لسانه، شيء ما عن المشاكل الرياضية التي لا تسمح بأي حلّ عام، رغم أنها تسمح بحلول معينة، بالتركيب الذي قد يجعل المرء أقرب إلى الحل العام. قد يكون أضاف أنه اعتبر المشكلة التي تطرحها كل حياة إنسانية واحدة من هذه المشاكل. إن ما يدعوه شخص ما عصراً، (من دون معرفة ما إذا كان عليه، بوساطة هذه الكلمة، فهم قرون أو ألفية أو امتداد الزمن بين أيام الدراسة وأيام الشيخوخة) هذا الفيض الواسع وغير المنظم من الشروط قد يصل إلى مستوى الأمر نفسه

كموكب فوضوي من عدم الرضا ومحاولات زائفة للحل عندما يُؤخذ على انفراد، محاولات قد تنتج الحل الصحيح والشامل، ولكن ليس قبل أن يتعلم البشر تركيبها.

في الترام الذاهب إلى البيت تذكر هذا...».

المعرفة بالنسبة لـ «موسل» هي وعي التنافر بين قطبين متضادين، احدهما يدعوه الدقة (وفي أحيان أخرى يدعوه رياضيات، روحاً بحتة، أو حتى الذهنية العسكرية)، بينما يدعو الآخر روحاً، أو لا عقلانية وإنسانية وفوضى، وكل شيء يعرفه أو يفكر فيه يودعه في كتاب موسوعي يحاول أن يحفظه في شكل رواية. إلا أن بنيته تتغير باستمرار، انه يصبح شظايا بين يديه. والنتيجة، ليس في أنه لا يتوصل أبداً إلى إكمال روايته فقط، بل ولا ينجح أبداً في تحديد خطوطها العامة، أو كيف تحتوي ضمن حدودها الكتلة الهائلة من المادة الروائية.

إذا قارنا بين هذين الكاتبين المهندسين، «جادا» الذي كان الفهم بالنسبة له يعني السماح لنفسه أن يصبح مشتبكاً بشكبة علاقات، و«موسل» الذي يعطي انطباع فهم كل شيء دائماً في تعدّد شيفرات ومستويات الأشياء من دون أن يسمح لنفسه أبداً بالانهماك فيها، فإن علينا أن نسجل هذه الواقعة المشتركة بين الاثنين: عدم قدرتهما على إيجاد نهاية.

حتى «مارسيل بروست» لم يتوصل إلى وضع نهاية لروايته الموسوعية، رغم أن هذا ليس بسبب الافتقار إلى الهيكل العام مادامت فكرة الكتاب جاءت كلها دفعة واحدة، البداية والنهاية والمخطط العام. كان السبب أن العمل ازداد كثافةً أكثر فأكثر من الداخل عبر حيويته العضوية.

الشبكة التي تربط بين كل الأشياء هي موضوعة «بروست» أيضاً. إلا أن هذه الشبكة لديه مؤلفة من نقط في زمان - مكان يشغله كل شخص على التوالي، وهو ما جاء بتعدد لا متناه لأبعاد المكان والزمان. يتوسع العالم

إلى الا يعود الإمساك به ممكناً، وللمعرفة بالنسبة لـ «بروست» يتم تحصيلها بمعاناة عدم القدرة على اللمس هذه. بهذا المعنى، فإن تجربة المعرفة النمطية هي موضع غيرة المؤلف التي يشعر بها تجاه «البيرتين»:

«وادركتُ المجال الذي يصطدم به الحب. إننا نتخيل كموضوع له، كائناً يمكن ان يتمدّد امامنا، منغلقاً ضمن جسد، يا للحسرة، ان امتداد هذا الكائن إلى كل النقط في المكان والزمان هو ما شغله ويشغله. وإن لم نتملك صلته بهذا المكان أو ذاك بهذه الساعة او تلك، فنحن لا نتملك الكائن. إلا اننا لا نستطيع لمس كل هذه النقط لو تم تعيينها لنا فقط لربما وجدنا وسيلة للوصول إليها، إلا اننا نتلمس الطريق إليها ولا نجدها. من هنا الشك والغيرة والمضايقات. إننا نبدد وقتاً ثميناً في البحث عن ادلة غير معقولة، ونمر بجانب الحقيقة من دون ان ندرك وجودها»*.

يرد هذا في فصل «اللئيم» في الصفحة نفسها التي تتحدث عن آلهات الغضب اللواتي يسيطرن على الهاتف. وبعد بضع صفحات نجد انفسنا امام واحد من اوائل عروض الطائرات. وكما رأينا في مجلد «مدن السهل» الذي يسبقه، السيارات وهي تحل محل العربات، مغيّراً نسبة المكان إلى الزمان إلى مدى من النوع الذي سيتغير فيه الفن ايضاً بوساطة هذه النسبة.

أقول كل هذا، لأظهر ان «بروست» بوعيه بالعلوم التقنية ليس دون الكاتبين المهندسين - اللذين اشرت إليهما انفاً - مقدرةً ووعياً

حلول عهد التقنية المعاصرة الذي نراه يبزغ شيئاً فشيئاً في فصل متكرر. «ليس مجرد جزء من طور الأزمنة»، بل هو جزء من شكل العمل

(*) استعادة الزمان المفقود، الصحيحين (باريس، بليادو جاليمار، ١٩٥٤) ٣ ١٠٠. ذكرى الأشياء الماضية: اللئيم ترجمة سي. ك. مونكريف وتيرنس كلمارتن وأندرياس مايور (نيويورك راندوم هاوس ١٩٨١) ص ٩٥.

نفسه، من منطقه الداخلي، من قلق المؤلف ورغبته في اختبار وقياس تعدّد ما يمكن كتابته في نطاق الحياة الوجيزة التي تستهلكه.

في محاضرتي الأولى بدأتُ بقصائد «لو كريتيوس» الملحمية و«اوفيد»، وبفكرة عن نظام العلاقات اللا متناهية بين كل شيء وكل شيء آخر، من ذلك النوع الذي نجده في كتابين بينهما هذا القدر الكبير من الاختلاف. وفي هذه المحاضرة، اعتقد ان الإحالات إلى أدب الماضي قد تُختزل إلى الحد الأدنى، وإلى القليل فحسب، لإظهار ان الأدب في ازماننا نحن، يحاول إدراك هذه الرغبة القديمة في تمثيل تعدّدية العلاقات في كلٍّ من: المحصلة الفعلية والكامن الممكن.

ربما تكون المشروعات البالغة الطموح عرضةً للرفض في حقول عدة. ولكن ليس في الأدب. الأدب يظلُّ حياً فقط إذا وضعنا لأنفسنا أهدافاً غير قابلة للقياس، اهدافاً تقع ما وراء كل أمل بتحقيقها. ولن يستمر الأدب في امتلاك وظيفة إلا إذا وضع الشعراء والكتاب لأنفسهم مهمات لا يجرؤ أحد على تخيلها. وبما أن العلم بدأ يفقد الثقة بالتفسيرات العامة والحلول غير المتخصصة والقطاعية، فإن التحدي الكبير الذي يواجه الأدب هو أن يكون قادراً على نسج مختلف أنواع المعرفة سويةً، ومختلف «الشيفرات»، في رؤية العالم متشعبة ومتعدّدة الوجوه.

من المؤكد ان «جوته» كان الكاتب الذي لم يضع حدوداً لمطامح مشروعاته. الكاتب الذي أسرَّ في العام ١٧٨٠ لـ «شارلوت فون شتاين» انه يخطط لكتابة «رواية عن الكون». وبعد ذلك لا نعرف كيف كان ينوي تجسيد فكرته هذه إلا إن الواقعة نفسها. واقعة انه اختار الرواية كشكل أدبي يحتوي الكون كله لهي في حد ذاتها واقعة محملة بدلالات مهمة بالنسبة المستقبل.

في ذلك الوقت نفسه تقريباً، كتب «جورج كريستوف لختنبرج»: «اعتقد ان قصيدة عن مكانٍ خالٍ ستكون سامية». الكون والخواء: ساعود إلى

هذين المصطلحين اللذين يميلان غالباً إلى أن يصبحا مصطلحاً واحداً وشيئاً واحداً. ولكن اللذين يتأرجح هدف الأدب بينهما جيئةً وذهاباً.

هذان الشاهدان من «جوته» و«ختنبرج»، وجدتهما في كتاب رائع لـ «هانس بلومينبرج»: (مقروئية العالم ١٩٨١)، حيث يتابع الكاتب في الفصول القليلة الأخيرة تاريخ هذا الطموح الأدبي، من «نوفاليس»، الذي وضع لنفسه مهمة كتابة «الكتاب النهائي»، والذي هو نوع من موسوعة تارةً، ونوع من «توراة» تارة أخرى، إلى «همبولت» الذي حقّقَ هدفه فعلاً في «وصف الكون الطبيعي» في كتابه «الكون».

الفصل المتعلق بموضوعي مباشرةً من كتاب «بلو مينبرج»، هو فصل عنوانه «كتاب العالم الخالي»، ويتحدث فيه عن «مالا رميه» و«فلوبير». لقد كنت مفتوناً دائماً بواقعة أن «مالارميه» الذي نجح بقصائده في إعطاء العدم شكلاً متبلّراً وفذاً، كرّس السنوات الأخيرة من حياته لمشروع كتابة «الكتاب المطلق» كهدفٍ نهائي للكون، وهو عمل غامض دمرّ كل أثر يدل عليه.

بالطريقة نفسها، من الفاتن التفكير بـ «فلوبير» الذي كتب إلى «لويز كوليه» في ١٦ يناير ١٨٥٢: «ما أرغبُ في كتابته هو كتاب عن العدم»، ثم قضى سنوات حياته العشر الأخيرة، مكرساً نفسه لأكبر الروايات موسوعية، والتي لم يكتب ما يماثلها: رواية «بوفار وبيكوشيه».

هذه الرواية هي السلف الحق للروايات التي سأشير إليها في هذه الأمسية، حتى مع تحوّل الرحلة المحزنة والبهيجة خلال بحار المعرفة الكونية، رحلة «دون كيشوتي» علمية القرن التاسع عشر هذين، إلى مجموعة من حطام السفن.

كان كل كتاب بالنسبة لهذين العصاميين البريئين يفتح عالماً جديداً، إلا أن العوالم متماثلة في حصريتها، أو بالغة التناقض على الأقل، إلى درجة تدمير أيّ أمل في اليقين. وعلى الرغم من كل الجهود التي بذلاها، كان

هذان الكاتبان العموميان مفتقرين إلى نوع من الموهبة الذاتية التي تمكّن المرء من استخدام الأفكار لتحقيق رغباته، ووضعها من أجل غاية أو بهجة مجانية يرغب أن يستمدها منها، وهي موهبة لا يمكن تعلّمها من الكتب.

هنالك سؤال عن الكيفية التي يجب أن نفسر بها نهاية هذه الرواية غير المكتملة، حيث يتخلّى «بوفار» و«بيكوشيه» عن فكرة فهم العالم، مستسلمين لقدرهما ككاتبين عموميين، ولقرار تكريس نفسيهما لمهمة نسخ الكتب في المكتبة الكونية.

هل علينا أن نستنتج أن الموسوعية والعدم منصهران معاً في تجربة «بوفار» و«بيكوشيه»..؟ ولكن هنالك «فلوبير» نفسه وراء الشخصيتين، والذي أُجبر على اكتساب معرفة بكل شيء يمكن أن يُعرف من أجل أن يغذّي مغامراتهما فصلاً بعد فصل، وبناء صرح علمي لبطليه كي يحطّماه. وللوصول إلى هذه النهاية، قرأ الكتب الإرشادية في الزراعة والبستنة، وكتب الكيمياء والتشريح والطب والجيولوجيا. قال في رسالة مؤرخة في أغسطس ١٨٧٣، إنه قرأ من أجل هذا الهدف، ومن أجل تسجيل ملحوظات خلال كل هذا، ١٩٤ كتاب. وفي العام ١٨٧٤ ارتفع الرقم إلى ٢٩٤ كتاب. وبعد خمس سنوات أمكنه التصريح لـ «إميل زولا»: «انتهت قراءاتي، لن افتح كتاباً قديماً آخر إلى أن تكتمل روايتي». إلا أنه في رسائله، وبعد وقت قصير، يقع في قبضة النصوص الكنسية، ثم يتحول إلى الكتب التعليمية، وهو فرع أجبره على دراسة أكثر فروع المعرفة تبايناً. وفي يناير ١٨٨٠ كتب: «أتعلم كم كان عليّ أن التهم من أجل صديقي الغاليين؟ أكثر من ١٥٠٠ كتاب!».

لهذا السبب تضاعفت ملحمة الكاتبين العصاميين العموميين الموسوعية، بجهدٍ موازٍ وضخم على وجه الإطلاقِ تحقق على أرض الواقع. «فلوبير» ذاته هو الذي حوّل نفسه إلى موسوعة للكون، هاضماً بعاطفةٍ أقلّ من

عاطفةِ بطليه بلا شك، كل نتفة من المعرفة من التي التمسا أن تكون ملكهما، ومع كل هذا كان مصيرهما أن يُحرما منها. فهل اشتغل «فلوبير» طوال هذا الوقت لإظهار بطلان المعرفة كما استثمرها بطلاه العصاميان؟ («حول الافتقار إلى المنهج في العلوم» هو العنوان الفرعي الذي أراد «فلوبير» إعطاءه لروايته، كما نرى في رسالة له في ١٦ ديسمبر ١٨٧٩) أم أن غايته كانت عرض بطلان المعرفة بصفاء وبساطة؟.

في قرن لاحق كتب الروائي الموسوعي «ريمون كوينو» مقالاً للدفاع عن البطلين ضد اتهامهما بالبلاهة (كانت جريمتهما هي الهوس بالمطلق، حب المطلق الذي لا يترك مجالاً للشكوك والتناقضات) والدفاع عن «فلوبير» أيضاً، ضد الاتهام الشديد التبسيط والقائل إنه كان عدواً للعلم.

يقول «كوينو»: «.. «فلوبير» مع العلم، بالضبط إلى المدى الذي يكون فيه العلمُ شاكّاً ومتحفظاً ومنهجياً وإنسانياً ومتبصراً، ان لديه رعباً من أصحاب الآراء القاطعة والماورائيين والفلاسفة..».

شكُّ «فلوبير» وحبه المتواصل للاطلاع على المعرفة الإنسانية المتراكمة عبر القرون، هما الخاصيتان ذاتهما اللتان قُدّر لهما أن ينسبهما لأنفسهم الكتاب الأعظم للقرن العشرين. إلا انني أميل إلى القول إن شكهم شكٌّ فعّال، نوع من المقامرة والرهان، في جهود لا تكلُّ لإنشاء علاقات بين الخطاب والمناهج وبين مستويات المعنى.

المعرفة بوصفها تعدّديةً، هي الخيط الذي يربط بين الاعمال الكبيرة لكلّ مما يدعي الحداثة وما اتخذ اسم «ما بعد - الحداثة»، وهو خيط أمل فوق وبعد كل العناوين التي أُلصقت به، أن يستمر في الألفية القادمة.

دعونا نتذكر أن الكتاب الذي يطلق عليه الكثيرون تسمية أكثر المقدمات اكتمالاً لعصرنا هو رواية في حد ذاته: «الجبل السحري» لـ «توماس مان».

ولا مبالغة في القول إن العالم الصغير والمغلق لمصح جبال الألب، هو نقطة البداية لكل الخيوط التي قدّر لها ان تُتابع من قبل أعلام الفكر في هذا القرن: هنالك تم التبشير بكل الموضوعات التي تجري مناقشتها اليوم، وهنالك تمت مراجعتها.

إن ما يميل إلى الانبثاق في روايات القرن العشرين الكبيرة، هو فكرة موسوعة مفتوحة، وهي صفة تناقض بالتأكيد اسم «موسوعة» الذي يتضمن جذره اللغوي معنى محاولة استنفاد معرفة العالم بحصرها في دائرة، ولكننا اليوم لم نعد نفكر بتعابير الشمولية التي هي ليست الممكن الكامن والحدسي والمتشعب.

مال أدب القرون الوسطى نحو إنتاج أعمال تعبر عن مجموع المعرفة الإنسانية في نظامٍ وشكلٍ يتوفران على اكتنازٍ مستقر كما في الكوميديا الإلهية، حيث يجتمع غنى اللغة المتعدّد الأشكال مع استخدام أسلوب تفكير نظامي ووحدوي.

على الضد من هذا تقف الكتب الحديثة التي نحبها أكثر، فهي نتاج احتشاد وتصادم تعدّدية المناهج التفسيرية وأمزجة الفكر وأساليب التعبير. وحتى لو تم تخطيط الهيكل الكلّي بدقة، فما يهم ليس انضواء العمل في نطاق شخصية متناغمة، بل القوة الطاردة التي ينتجها: تعدّدية لغات كضمان لحقيقة ليست مجرد حقيقة جزئية. وقد برهن على هذا كاتبا عصرنا الكبيران اللذان منحا القرون الوسطى انتباها جاداً: «ت. س. إليوت» و«جيمس جويس»، وكلاهما تلميذ «دانتي»، وكلاهما مسلّحٌ بوعي عميق باللاهوت (رغم اختلاف مقاصدهما). «إليوت» من جانبه يذيب النمط اللاهوتي ويحوّله إلى مفارقة خفيفة وسحرٍ لفظي مدوّخ، بينما ينطلق «جويس» بكامل نواياه لإنشاء عمل منظم وموسوعي يمكن تفسيره على مستويات مختلفة وفقاً للتأويلات القروسطية (رسم جداول لاتساق مختلف

فصول روايته «يوليسيس» مع أجزاء الجسد الإنساني والفنون والألوان والرموز). على الرغم من ان ما حققه فوق كل شيء، وفصلاً بعد فصل في «يوليسيس»، هو موسوعة أساليب، ونسج تعدّدية نغمية في نسيج لفظي لكتابه الآخر «سهرة فينيجان».

الآن أن الأوان لإدخال شيء من النظام على الاقتراحات التي قدمتها كشواهد على التعددّية. هنالك شيء يشبه النص الموّحد المكتوب كتعبير عن صوت منفرد، إلا انه يكشف عن نفسه بوصفه نصاً مفتوحاً للتفسير على بضعة مستويات. ويرجع فضل ابتكار هذا النص وتجريبه بقوة إلى «ألفريد جاري» في روايته «الحب الأبدي» (١٨٩٩)، وهي رواية من خمسين صفحة يمكن قراءتها كثلاث روايات مختلفة تماماً: ١ - سهرة رجل محكوم عليه بالإعدام في زنزانته قبل ليلة من تنفيذ الحكم. ٢ - مناجاة ذاتية لرجل يعاني أرقاً ويحلم وهو بين النوم واليقظة انه محكوم عليه بالموت. ٣ - حكاية حياة المسيح.

إذن هذا النص المتشعب الذي يحل محل «إنّية» الأنا المفكرة، مع تعدّدية موضوعات وأصوات ومشاهد العالم، على غرار ما دعاه «ميخائيل باختين»: «الحوارية» أو «تعدّدية النغمات» أو «الاحتفالية»، متتبعاً سوابقه منذ «أفلاطون»، مروراً بـ «رابليه» ووصولاً إلى «ديستو يفسكي».

وهنالك نمط من العمل الأدبي لا يتوصل، في محاولته احتواء كل شيء ممكن، إلى اتخاذ شكلٍ وخلق خطوط عامة لذاته، ولهذا يظلُّ غير مكتمل بطبيعته كما رأينا في حالتي «جادا» و«موسل».

وهنالك نمط من العمل يتسق أدبياً مع ماهو في الفلسفة فكر غير منتظم ينشأ عن أقوال مأثورة والتماعات ضوء مفاجئة ومتقطعة. وهنا حان وقت الإشارة إلى كاتب لا أتعب من قراءة كتاباته أبداً، انه «بول فاليري». إنني أتحدث هنا عن عمله النثري المكوّن من مقالات في بضع صفحات

وملحوظات في بضعة سطور» وجدت في دفاتر ملحوظاته. كتب «فاليري»: على الفلسفة ان تكون سهلة التداول» (دفاتر ٢٤. ٧١٢)، ولكنه كتب ايضاً «ضد التعسف وانا ابحثُ، وسأظل ابحثُ، ما ادعوه الظاهرة الشاملة اي شمولية الوعي والعلاقات والأوضاع والممكنات والمستحيلات».

بين القيم التي اودّ ان ارسلها إلى الألفية القادمة، هنالك عنه فوق كل شيء: ادب يستغرقه الميل نحو الانتظام والدقة الذهنية والإدراك الشعري، ولكنه انتظام ودقة الإدراك الفلسفي والعلمي في الوقت نفسه. (ولئن جاءت إشارتي إلى «فاليري» في سياق تهيمن عليه اسماء الروائيين فما ذلك إلا لأنه كان ناقداً فهم الروايات كما لم يفهمها احد اخر، محدداً بيساطة خصائصها كروايات. ومع انه لم يكن روائياً. إلا ان ملحوظاته الساخرة الشهيرة التي اعتقد فيها انه المصفّي الرسمي الرواية التقليدية تكفيه).

وإذا كان عليّ ان اذكر ابأ من كتاب الرواية حقق مثال «فاليري» الجمالي في دقة اللغة والمخيلة، خالقاً بذلك اعمالاً تضارع هندسة البلور الصلبة وتجريد العقل الاستدلالي، فسأقول بلا تردد إنه «خورخي بورخيس».

اسبابُ تعلقي بـ «بورخيس» لا تقف عند هذا الحد، إلا انني لن اشير إلاّ إلى الاسباب الرئيسة. إنني احب عمله لأن كل عمل من اعماله يحوي نموذجاً للكــون، او ما يُنسب للكـون من سمــات (اللا تنــاهي، وما لا يُحصى، والزمان السرمدي او الحاضر او الدائري). ولأنها نصوص تقع في بضع صفحات فتطمع اقتصاد نموذجي في التعبير، ولأن قصصه تتخذ شكلاً خارجياً لنوع ادبي شائع غالباً، شكلاً ثبتت صلاحيته بالاستخدام للتواصل الذي يخلق تقريباً بنى اسطورية.

دعونا نأخذ كمثال، اكثر «مقالاته» بعثاً للدوار عن «الزمن»: «حديقة الممرات المتشعبة»، المقدمة، كقصة وتتضمن بمجملها قصة ذات منطق ما

وراني، وهذه الاخيرة تحتوي أيضاً على وصف لقصة صينية بلا نهاية وكل هذا مركّز في عدد قليل من الصفحات.

الفرضيات التي يطرحها «بورخيس» حول موضوع الزمن في هذه القصة. وكل منها يرد (وهو مخبأ عملياً) في بضعة سطور، هي كما يلي:

أولاً، هنالك فكرة زمن مطلق ومحدّد تقريباً، حاضر وذاتي: «أفكر ان كل شيء، وبالنسبة لأي شخص، يحدث تحديداً، تحديداً، الآن. يمر قرن بعد آخر، ولا تحدث الأشياء إلا في الحاضر. هنالك عدد لا يحصى من البشر، في الهواء وعلى الأرض وعلى البحر، وكل شيء يحدث بالفعل، يحدث لي».

ثم هنالك فكرة عن الزمن كزمن تحدّده الإرادة، حيث يظهر المستقبل متعذر الإلغاء شأنه في ذلك شأن الماضي. وأخيراً هنالك الفكرة المركزية للقصة كلها، زمن متعدّد الوجوه ومتشعب حيث يتفرع كل حاضر إلى مستقبلين، كما لو ان الأمر أمر تشكيل «شبكة متنامية ومحيرة من أشكال الزمن المتوازية والمتلاقية والمفترقة».

هذه الفكرة لأكوان لا متناهية ومتعاصرة تُدرك فيها كل الممكنات بكل التراكيب الممكنة، هي في كل الأحوال استطراد في القصة، ولكنها هي السبب ذاته الذي يجعل البطلَ الشاعرَ انه مخوّل بتنفيذ الجريمة المقيتة واللامعقولة التي تفرضها عليه مهنتـه كجاسوس، واثقاً تماماً من ان هذا لا يحدث إلا في واحد من الأكوان، وليس في الأكوان الأخرى، وانه لو ارتكب هذه الجريمة فعلاً، هنا والآن، فسيكون هو وضحيته في أكوان أخرى قادرين على أن يعتبر أحدهما الآخر صديقاً وأخاً.

قد يكثّف «بورخيس» مخطّط شبكةِ الاحتمالات في بضع صفحات من القصة، أو قد يؤلّف هذا المخططُ بنيةً معزّزة لروايات طويلة إلى حد كبير، يكون فيها التركيز والتكثيف حاضرين في كل جزء على حدة. إلا انني أود

القول، إن قاعدة «اجعلها قصيرة» تؤكدها اليوم حتى الروايات الطويلة ببنيتها التراكمية والتركيبية والمتعددة الطبقات الصوتية.

هذه الاعتبارات الأخيرة تقع في أساس ما ادعوها «الرواية المفرطة» التي حاولتُ أن أضرب عليها مثلا برواية «إذا في ليلة شتائية مسافر...». في هذه الرواية كان هدفي إعطاء جوهر ماهي عليه الرواية، وذلك بتقديمه في شكل مركّز ببدايات عشر. وتنمو كل بداية بطرق مختلفة تماماً من نواة مشتركة، وكلها يتم ضمن إطار محدّد ومحدِّد. للبدأ نفسه. للتمثيل على التعدّدية الكامنة لما قد يُحكى، يشكّلُ أساسَ كتابٍ آخر من كتبي هو «قلعة المصائر المتقاطعة»، وكان القصد منه أن يكون نوعاً من آلة تعدّد الحكايات التي تبدأ من عناصر بصرية بعددٍ من المعاني الممكنة مثل مجموعة أوراق اللعب. وشجعني مزاجي على «جعلها قصيرة»، ومكنتني بنى مثل هذه من توحيد كثافة الابتكار والتعبير مع إحساسٍ بالممكنات اللا متناهية.

رواية: «حياة: طرائق للاستعمال» لـ «جورج بيريك»، هي شاهد آخر من شواهد «الرواية المفرطة». إنها رواية طويلة جداً تتكوّن من عددٍ كبير من قصص قطاعات متداخلة (ليس صدفة أن عنوانها الفرعي حكايات بالجمع). إنها تعيد إيقاظ متعة قراءة السلسلة الروائية الكبيرة من الصنف الذي كتبه «بلزاك». هذا الكتاب المنشور في باريس في العام ١٩٧٨، قبل وفاة المؤلف بأربع سنوات مبكراً في سن السادسة والأربعين، هو من وجهة نظري آخر «حدث» حقيقي في تاريخ الرواية حتى الآن. ولوجهةِ نظري هذه أسباب عدة: خطة الكتاب ومداه غير المعقول، ولكن المكتمل بصلابة في الوقت نفسه، وجدّة التصوير، وخلاصة الموروث السردي، والبحث الموسوعي في الأشياء المعروفة الذي يمنح صورة معينة للعالم جوهراً، والإحساس بالواهن القادم من تراكمات الماضي ودوار الفراغ، والحضور المستمر للألم المبرّح والسخرية في آن واحد. وبكلمةٍ واحدة، إنه الأسلوب

الذي يصبح فيه السعي وراء مشروع محدّد البنية ووراء عنصر الشعر غير الموزون بدقة، أمراً واحداً والشيء نفسه.

عنصرُ «اللغز» يمنح الرواية حبكتها ومخططها الشكلي. والمخطط الآخر هو مشهد الأقسام المتقاطعة للبيت الباريسي المنقسم إلى شقق، حيث يجري الأداء كله: فصل واحد لكل غرفة.

هناك شقق في خمسة طوابق يوصف لنا أثاثها ولوازمها والتغيرات التي طرأت على ملكيتها وحياة سكانها سويةً مع أسلافهم وأحفادهم. ويشبه المبنى مربعاً مزدوجاً يتكون من عشرة مربعات مضروبة عشر مرات، رقعة شطرنج يعبر «بيريك» من عين مربع منها (غرفة أو فصل) إلى أخرى مثلما ينتقل الفارس في لعبة الشطرنج، ولكن وفقاً لمخطط يمكنه من الوقوف على كل مربع من المربعات بالتناوب (هل هناك إذن مائة فصل؟ لا.. ليس هناك سوى تسعة وتسعين فصلاً، فهذا الكتاب المسرف في اكتماله ترك إشارة مقصودة توحي بعدم الاكتمال).

الأمر نفسه بالنسبة لحاوية الأشياء، فقد وضع «بيريك» للمحتوى قوائم بموضوعات مقسمة إلى أصناف، ورسم وجوب ظهور موضوعة واحدة من كل صنف في كل فصل، حتى لو كانت الإشارة إليها غير وافية، بحيث تحدث تنويعاً في التوليفات وفقاً لإجرائيات رياضية لست قادراً على تحديدها، مع أنني لا أشك في دقتها. (اعتدتُ أن أزور «بيريك» خلال السنوات التسع التي اشتغل فيها على تأليف روايته، إلا أنني لا أعرف إلا القليل من قواعده السرّية).

ولا يقل عدد هذه الأصناف عن اثنين وأربعين صنفاً. وتتضمن شواهد أدبية، ومواقع جغرافية، ووقائع تاريخية، وأثاثاً وموضوعات وأساليب، وألواناً وأغذية وحيوانات ونباتات ومعادن.. ومن يدري ماذا أيضاً. ولا أملك فكرة عن كيفية توصله إلى احترام هذه القواعد، وهو ما فعله حتى في أكثر الفصول قصراً وكثافة.

من اجل الإفلات من طبيعة الوجود الاعتباطية، فإن «بيريك» مجبرٌ مثل بطله على فرض قواعد قاسية، وتعليمات على نفسه، حتى لو كانت هذه القواعد اعتباطية ايضاً. ولكن المعجز هو ان هذا النظام الشعري الذي قد يبدو مصطنعاً وميكانيكياً، انتج حريةً لا تستنفد وثروة من الابتكارات. والسبب هو انه توافق مع شيء ما، هو ميل «بيريك» منذ أول رواية له: «الخيارات»، نحو الفهارس المصورة (الكتالوجات)، ونحو تعداد الأشياء. فكل شيء يُحدّد بذاته وانتمائه إلى عصر وأسلوب ومجتمع، وهو ميل امتدّ حتى إلى قوائم الطعام وبرامج الحفلات الموسيقية ووصفات الريجيم وقوائم الكتب الحقيقية والمتخيلة.

إن شيطان «جمع المجموعات» يضرب بأجنحته فوق صفحات «بيريك» دائماً. ومن بين عدد من المجموعات التي يستحضرها هذا الكتاب، واحدة هي الأكثر شخصيةً و«تخصصّه» هو كما أحبُّ أن اقول. وهي ميله نحو «النادر» أي مجموعة الأشياء التي لا يوجد منها سوى نموذج واحد. ومع تلك لم يكن «بيريك» في الحياة جامعاً لمعطيات المعرفة والأشياء المتذكرة باستثناء الكلمات. كانت طريقته في امتلاك الأشياء تتمثل في دقة تحديد التعابير. لقد جمع «بيريك» أيّ شيء تتألف منه «ندرة» كل حادثة وشخص أو شيء وأعطاه اسماً. ولم يكن هناك أحد أشدّ منعةً من «بيريك» ضد أسوأ مآزق الكتابة المعاصرة: الإيهام. وأودُّ أن اشدّد على حقيقة بالنسبة لـ «بيريك»، لقد حدَّ بناءُ روايةٍ وفقاً لقواعد ثابتة وكوابح من حريته في كل الأحوال بوصفه سارداً لروايات، إلا انه حفزها. وليس مصادفةً أن «بيريك» كان أكثر أعضاء «ورشة الأدب الممكن» إبداعاً، وهي الورشة التي أنشأها أستاذه: «ريمون كينو».

كتب «كينو» مبكراً عندما كان يتشاجر مع كتابة السرياليين الاوتوماتيكية:

هنالك فكرة خاطئة، تشيع الآن ايضاً، هي إقامة تعادل بين الإلهام واستكشاف اللا وعي وبين الحرية، بين الصدفة والاوتوماتيكية وبين الحرية. هذا النوع من الإلهام الذي يتضمن طاعة عمياء لكل حافز هو في واقع الأمر عبودية. الكاتب الكلاسيكي الذي كتب تراجيدياته وعينه على عدد معين من القواعد المعروفة، اكثر حرية من الشاعر الذي يكتب ما يتوارد على ذهنه وهو عبد لقواعد اخرى لا يعرف عنها شيئاً...».

ما انا أصل الآن إلى نهاية دفاعي عن الرواية كشبكة شاسعة. قد يعترض معترض بالقول انه كلما مال العمل نحو تعدّدية الاحتمالات أكثر، كلما انفصل عن تلك النواة الواحدة التي هي «ذات» الكاتب أكثر، وانفصل عن نزاهته الداخلية واكتشافه لحقيقته الخاصة به. إلا أنني أجيب بالقول: من نحن، من هو كل واحد منا إن لم نكن مركّباً من تجارب ومعلومات وكتب قرأناها واشياء متخيلة؟ كل حياة هي موسوعة، مكتبة، مخزن أشياء، سلسلة من الأساليب، ويمكن أن يستبدل كل شيء باستمرار، ويعاد تنظيمه بكل طريقة يمكن تصورها. ولكن الجواب الأقرب إلى قلبي ربما كان شيئاً آخر: فكروا بما يمكن أن يكون عليه الأمرُ في حالة امتلاك عمل روائي متصوَّر من خارج «الذات»، عملٍ سيسمح لنا بالإفلات من منظور الذات الفردية المحدود. ليس لندخل في ذوات تشبه ذواتنا فحسب، بل ولمنح كلمات لما لا يملك لغةً: للطائر يجثم على طرف غصن، للشجرة في الربيع، والشجرة في الخريف، للحجر، للاسمنت، للبلاستك.. أليس هذا هو ما استهدفه «اوفيد» ربما حين كتب عن استمرارية الأشكال؟ وما كان «لوكريتيوس» يستهدفه حين تماهى مع تلك الطبيعة المشتركة لكلّ كائن ولكل شيء؟

المحتويات

المؤلف في سطور

ايتالو كالفينو

● ولد في كوبا في العام ١٩٢٣، ونشأ في سان ريمو الإيطالية.

● كان كاتب مقالات وصحفياً، ومن بين أكثر أعماله الروائية شهرة رواية «مدن لا مرئية» و«إذا في ليلة شتائية مسافر» و«ماركو فالدو» و«السيد بالومار».

● توفي في العام ١٩٨٥.

المترجم في سطور

محمد الأسعد

● شاعر وناقد ومترجم.

● مؤلفاته الشعرية المنشورة:

- الغناء في أقبية عميقة، بغداد، ١٩٧٤.
- حاولت رسمك، الكويت، ١٩٧٨.
- لساحلك الآن، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨٠.
- مملكة الأمثال، بيروت، دار العودة، ١٩٨٦.

● مؤلفاته الروائية المنشورة:

- أطفال الندى، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.

● الترجمات:

- بعد السقوط، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، ١٩٩٨.
- واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، سلسلة إبداعات عالمية ١٩٩٩.

● الدراسات:

- مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٠.
- بحثاً عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.

المراجع في سطور

د. وسمية علي المتكفي

● حاصلة على شهادة الدكتوراه في الأنثروبولوجيا الاجتماعية من جامعة درهام.

● أستاذ مساعد في الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب.

● لديها بحوث عدة في الأنثروبولوجيا، إضافة إلى ترجمات عدة من اللغة الإنجليزية والفارسية إلى العربية.

ست وصايا للألفية القادمة

يتضمن هذا الكتاب خمس محاضرات أعدها الكاتب الايطالي «إيتالو كالفينو» (١٩٢٣-١٩٨٥) لإلقائها في جامعة هارفارد الأمريكية على أن يستكمل إعداد المحاضرة السادسة في مدينة كامبرج إلا أن المنية عاجلته قبل سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

كتبت هذه المحاضرات باللغة الإنجليزية أصلا، مساهمة في إحياء ذكرى أحد أساتذة هارفارد البارزين الذين أولوا الأدب الايطالي اهتماماً كبيراً (تشارلس إليوت نورتون ١٨٢٧-١٩٠٨)، وقام الكاتب باتريك جراياه بمساعدة كالفينو على إعدادها باللغة الإنجليزية، وترجمة الشواهد الواردة فيها باللغات اللاتينية والفرنسية والايطالية والإسبانية إلى الإنجليزية.

وتكمن أهمية هذه المحاضرات في كونها إطلالة واسعة على القيم الأدبية والفنية والفلسفية والعلمية التي شغلت عقول كبار مثقفي الحضارة الغربية على مر العصور، وكذلك في كونها تعبيراً عن بصيرة كاتب انشغل كثيراً بتحليل عملية الإبداع الأدبي والفني.

إنها وصايا كاتب كبير شعر بضرورة إرسالها إلى الألفية القادمة لمقاومة شتى ضروب الدعوات المعادية للإنسان، والاتجاهات التي تنتقص من إبداعه وطموحه.

سعر النسخة :

الكويت ودول الخليج	٥٠٠ فلس
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

ردمك ٥ - ٠٢٩ - ٠ - ٩٩٩٠٦
ISBN -99906 -0 - 029 -5


روائع مجلة
الابتسامة
من الكتب
المعالجة
والصفحات الفردية